DER BILDERKREIS
DER
KAROLINGISCHEN MALEREI
SEINE UMGRENZUNG UND SEINE QUELLEN.

INAUGURAL-DISSERTATION
ZUR
ERLANGUNG
DER PHILOSOPHISCHEN DOCTORWÜRDE
DER HOHEN PHILOSOPHISCHEN FACULTÄT
DER KAISER-WILHELMS-UNIVERSITÄT STRASSBURG
VORGELEGT
VON
FRANZ FRIEDRICH LEITSCHUH.

VON DER HOHEN PHILOSOPHISCHEN FACULTÄT DER KAISER-WILHELMS-UNIVERSITÄT
GEKRÖNTE PREISSCHRIFT.

I. THEIL.

BAMBERG.
BUCHNER'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG.
1889.

Vorwort.

In dem vorliegenden ersten Theile meiner Promotionsschrift erledige ich nur einige Vorfragen, während sich der zweite, bereits im Druck befindliche Theil mit dem eigentlichen Thema, dem Bilderkreise und seinen Quellen, befassen wird.

Nürnberg, im Dezember 1888.

Einleitung.

Der heutige Bestand an Werken karolingischer Malerei ist kein allzureicher. Der Bilderkreis der karolingischen Malerei tritt uns in Wandgemälden und in Miniaturen entgegen. Von den Wandgemälden haben wir nur Kunde durch schriftliche Quellen. Die Anschauung des Entwicklungsganges der karolingischen Kunst vermitteln die Miniaturen der Handschriften. Unsere kunstgeschichtliche Kenntniss der karolingischen Malerei ruht also auf diesen Objekten der Betrachtung und auf den gleichzeitigen schriftlichen Nachrichten.

Eine der Hauptfragen, welche uns zu beschäftigen hat, berührt die Bedeutung des Einflusses der Kunst früherer Zeiten und anderer Völker auf die karolingische Malerei und zwar in technischer und formaler Hinsicht. Es ist deshalb die vornehmste Aufgabe dieser Studie, die fremden Einwirkungen festzustellen, die Vorbilder der karolingischen Malerei nachzuweisen.

Eine Frage aber, welche vorweg zu beantworten ist, gilt dem künstlerischen Besitzstand, an welchen die karolingische Malerei unmittelbar anknüpfte.

Die merovingische Handschriftengruppe verfügt über einen grossen ornamentalen Reichthum, dem gewiss erst die engere Fühlung mit der christlichen Kunst sein eigenthümliches Gepräge gegeben hat. Dass aber auch bei aller Aufnahme fremder Eindrücke der einheimischen Ornamentik geläufige Motive in den Bilderhandschriften verwendet, die vorhandenen Reste aus der Stammeszeit zu neuem Leben erweckt wurden, lässt sich unschwer nachweisen.

Das vorzüglichste Element der gesammten vorkarolingischen Kunst ist die Thierform und das Bandgeflecht. Die Thierform wurde nicht nur bei Einzelbuchstaben in Anwendung gebracht, sondern auch ganze Schriftreihen wurden durch Thierbilder hergestellt. Die Verbindung der Fischgestalt mit der Vogelgestalt tritt am häufigsten auf. Auch Schlangen werden nicht selten verwendet. Allmählich nehmen diese phantastischen Versuche, die niemals eines gewissen liebenswürdigen naiven Humors entbehren, noch andere Gestalten an. Wir begegnen Vierfüsslern, seltsamen Ungeheuern, die als Füllung der Buchstaben dienen. Bandverschlingungen müssen nicht selten getrennte Glieder verbinden, in Pflanzenmotive verschiedener Art laufen häufig Bänder und Linien aus.

Wenn diese gleichen Elemente auch durch die ganze Reihe der longobardischen, westgotischen, irischen und angelsächsischen Handschriften zu verfolgen sind, so darf daraus nicht sofort ein Schluss auf eine gemeinsame Beeinflussung durch die altchristliche Dekorationsweise gezogen werden.

Gewisse Elemente der Verzierung sind allen Völkern eigen, ohne dass an ein von anderwärts entlehntes Muster, an ein gewähltes Vorbild zu denken wäre. Wenn wir an Entlehnungen aus der altheimischen Kunstübung den Beweis erbringen können, dass die Ornamente der Buchillustration als bildnerischer Schmuck schon lange vorher Anwendung gefunden haben, so können wir ja annehmen, dass man im allgemeinen auch in der Buchillustration den vorhandenen Formen folgte — aber es wäre widersinnig, diese einfachen Zierarten, die schlichten Zickzackmuster und Bandverzierungen auf fremde Einflüsse zurückführen zu wollen.

Dass eine Entlehnung komplizirter Motive stattgefunden hat,

ist in vielen Fällen nachweisbar, aber die primitivsten Zierelemente sind aus den gleichen Bedingungen des zu verarbeitenden Stoffs und der angewandten Technik an verschiedenen Orten unabhängig von einander entstanden.

Anders bei den bildlichen Darstellungen, welche sich indess nicht auf der Stufe der geometrischen Ornamentik befinden. *) Das Sakramentarium von Gellone und der Orosius enthalten schüchterne Versuche zu bildlichen Darstellungen, die zwar dem altchristlichen Bilderschatze entnommen sind, aber ganz im Geiste der heimischen Anschauungsweise gestaltet wurden. Das Titelblatt des Orosius enthält ein griechisches Kreuz, das ein breiter Rahmen umgibt, zu dessen Füllung Thiergestalten verwendet wurden. Das Lamm Gottes erscheint in der Durchkreuzung der Balken; an den Enden der Balken sind in Medaillons die Brustbilder der Evangelisten in der Art dargestellt, dass die menschlichen Gestalten die Köpfe der symbolischen Thiere tragen. Das Sakramentarium von Gellone zeigt die Gestalt der das Weihrauchfass schwingenden Maria und einen Christus am Kreuze, in einem derben ungelenken Stile gezeichnet, der auf vollkommen unentwickelten Formensinn schliessen lässt: namentlich die Grösse der Hände der h. Jungfrau steht in keinem Verhältniss zu einander, und der gekreuzigte Heiland mit mächtigem Kopf, schwachem Körper und dünnen Extremitäten bietet einen kläglichen Anblick. Die den Gekreuzigten umschwebenden Engel aber sind römischen Viktorien nachgeahmt: in dieser rohen Zeichnung können wir bereits antiken Einfluss nachweisen.

Die Handschrift des Orbasus und die in Strassburg verbrannte Kanonessammlung des Bischofs Rachion vom Jahre 787 zeigen neben den Elementen der Merovingerzeit bereits kräftig entwickelte Laubwerkmotive, die auf eine Anlehnung an klassische Muster schliessen lassen.

Die irischen Formelemente, welche in die merovingische Buchmalerei eindrangen, blieben nicht ohne tiefere Wirkung auf

*) Die Zusammenstellung merovingischer Handschriften, welche Fr. v. Portheim in seiner Arbeit »Ueber den dekorativen Stil« (S. 35) gegeben hat, findet sich ähnlich bei Bucher »Geschichte der technischen Künste.« Die beste Zusammenstellung hat Leopold Delisle gegeben.

die Art und Weise der Entwicklung der geometrischen Ornamentik. Und die noch wenig ausgereifte Selbstständigkeit des germanischen Stammes liess befürchten, dass sie die neue Kunstrichtung nicht mit dem nöthigen Verständniss, sondern ohne Urtheil und ohne Wahl als Morgengabe des Christenthums entgegennehme.

Aber bei dem Auftreten Karls des Grossen bildete gerade die Ornamentik die einzige nationale Kunstform. Das verwilderte Deutschthum war nicht im Stande, die künstlerischen Pläne des Kaisers zur Ausführung zu bringen; seinem königlichen Sinne, seiner äusseren Machtstellung konnte die Heimath nicht genügen. Aus Italien wanderte die Kunst in die germanischen Länder ein. Die deutsche Ornamentik blieb von diesen Bestrebungen fast unbehelligt; denn sie war auf heimischem Boden emporgewachsen, sie war unantastbares Eigenthum der Nation geworden. Das hinderte aber nicht, dass unter Karl eine ganze Reihe antiker Motive in die karolingische Ornamentik aufgenommen wurde.

Es ist kein glänzender Reichthum an bildlichen Schöpfungen, der die Anfänge der karolingischen Malerei auszeichnet. Die enge Umgrenzung derselben mag in der persönlichen Stellung Karls zum Bilderdienste ihren letzten Grund haben, aber sie entspricht durchaus den Gesetzen jeder künstlerischen Entwicklung. Karl der Grosse bahnte für die rasche Entfaltung der Miniaturmalerei der Hofkunst die Wege mit einer sehergleichen Schärfe und Weite seines Blicks. Unter Ludwig dem Frommen erhielt sich nicht nur die durch Karl gepflegte Kultur, sondern man verstand es auch, mit dem empfangenen Erbe zu wuchern. Der künstlerische Gesichtskreis erweiterte sich, starke, neuen Aufschwung gebende Impulse verhiessen der Malerei ein lebensvolles Dasein. Und als auf den westfränkischen Thron ein Fürst gelangte, welcher das glänzende Talent, das in dem Knaben die sorgsamen Erzieher erkannt und gepflegt hatten, unter den Mühen der Arbeit durchgebildet hatte, um ein zweiter Salomo zu werden, da war wiederum ein Mittelpunkt der geistigen und künstlerischen Bewegung geschaffen. Was Karl der Grosse mit ganzer Willenskraft angestrebt hatte, erreichte — nicht so sehr durch eigenes Verdienst, als infolge der Gesetzmässigkeit künstlerischer Entwicklung — sein

würdiger Enkel. Unter ihm gelangte die Malerei zu ihrer höchsten Blüthe. Karl konnte ernten, was sein grosser Ahn gesät hatte. Soweit reicht der mächtige Einfluss Karls, den nicht die traurige Ohnmacht seiner Nachfolger, nicht die inneren Wirren zu schwächen vermochten.

So ausserordentlich aber der Einfluss Karls des Grossen auf die Malerei gewesen war, eine nachhaltige, umfassende Bedeutung für die zeitgenössische Produktion hat er nicht gewonnen. Karl hat der Kunst eine grüne Insel auf öder Meeresfläche geschaffen. Einem Meteore gleich hat die Kunst seines Hauses und seines Hofes wohl geleuchtet, aber erleuchtet kaum das künstlerische Wirken eines den unmittelbaren Einflüssen des Hofes entrückten zeitgenössischen Klosters.

Wohl können wir sagen, dass die in der karolingischen Periode eingeschlagene Richtung durch das ganze 10. Jahrh. fortgesetzt wird, dass im Grossen und Ganzen die karolingische und die unter den sächsischen Kaisern herrschende Kunst keine scharfe Trennung erlitten hat, aber gerade für die Bedeutung der karolingischen Malerei ist der in ihr herrschende Widerspruch zwischen glänzender Pracht und dürftiger Armuth charakteristisch.

Die karolingische Malerei ist Hofkunst in jeder Fiber ihres Wesens. Fast jede Handschrift, welche reicheren Bilderschmuck enthält, ist auf Anregung des Hofes entstanden, trägt an ihrer Spitze die lobpreisenden Widmungsverse. Karl der Grosse zumal, Ludwig der Fromme, Lothar, Karl der Kahle — sie erscheinen, gefeiert in mannigfachen Hyperbeln, als die entschiedensten Gönner und Förderer der Malerei, als die Treiber der strebsamsten Kräfte, als die höchsten Richter über litterarische Leistungen. Es unterliegt keinem Zweifel, dass mit der Hofschule Karls eine Schreibschule verbunden war, die ihren Hauptsitz wohl zu Aachen hatte; von hier aus, dann zumeist von der Schreibschule im Martinskloster zu Tours, zu Metz, zu Orleans, zu Rheims wurden die Prachtwerke der Kalligraphen, die mit sorgsamster Genauigkeit hergestellten Abschriften der alten Handschriften verbreitet.

Doch die Sterne der Kultur leuchteten ja nur dem Hofe der Karolinger. Wenn wir von den glanzvollen Werken höfischer Kunst

unser Augenmerk auf die gleichzeitigen Werke der Klosterkunst lenken, empfangen wir — wenn wir von St. Gallen absehen — einen Eindruck, der anziehend und abstossend zugleich wirkt. Abschreckend wirkt die Rohheit der Bilder, anziehend der Hauch frischer Lebensfähigkeit, welcher auf den mehr als schlichten Zeichnungen ruht.

Die geschichtliche Stellung der karolingischen Malerei erhellt aber am klarsten aus diesen schroffen Gegensätzen. Es lässt sich nichts daran klügeln und deuten: die Bestrebungen Karls auf diesem Gebiete waren zwar für die Hofkunst von höchster Bedeutung, in Hinblick auf die Bestrebungen einer nationalen Kunst aber erscheinen sie einseitig und verfrüht. Ein Ergebniss allerdings verstimmender Art. Aber doch wieder insoferne gemildert, als es keinen Stillstand und auch kein Herabsinken von der erklommenen Höhe, keinen Bruch mit der Vergangenheit für die nationale Kunst bedeutet.

Die Entwicklung der Malerei war in engem Kreise künstlich zur Reife getrieben worden. Aber diese höfischen Leistungen konnten nun und nimmer die Grundlage einer volksthümlichen Kunst bilden. In der That gebührt nur der armseligen Karolinger-Klosterkunst das Verdienst, diese geschaffen zu haben.

Die Frage aber, wie diese schneidenden Disharmonien in der Kunst eines Landes unter denselben Herrschern entstehen konnten, führt uns zu dem Ausgangspunkt der Einleitung zurück.

Der fortgeschrittenen karolingischen Hofkunst, welche sich an einen erweiterten Kreis von bildlichen Darstellungen wagt, sich reichlich in ausführlichen Erzählungen entfaltet, spricht man mit Vorliebe ab, dass sie ihre Nahrung aus ihrem eigenen Grund und Boden gewonnen. Und doch darf sich auch die Karolinger-Hofkunst eines ganz ansehnlichen Grades von Selbstständigkeit rühmen. In dem karolingischen Bilderkreise begegnen wir einer grossen Anzahl von Darstellungen, für welche erst die Typen geschaffen werden mussten. Die Lust am freien Erfinden und Produziren ist manchen Darstellungen deutlich aufgeprägt. Zahlreiche Bilder, welche die karolingischen Handschriften schmücken, sind erfüllt von dem Tone einer gewissen Leidenschaftlichkeit — ich erinnere

nur an die Tumulte, Mord, Rache und Kampf, welche in starken Zügen in den späteren Bibeln dargestellt sind. Dieser alte kriegerische Instinkt, diese bitteren Töne befriedigten Hasses gelangen in der Karolinger-Malerei zum erstenmal zum vollen Ausdruck. Die Art und Weise, in welcher die Karolinger-Künstler die Bibel auffassen, ist noch nicht ganz von der barbarischen Kraft und Schwärmerei geläutert. Ich will also vor Allem feststellen, dass eine selbstständige Behandlung der Bibel in der Karolinger-Malerei nicht abzuläugnen ist. Von Einflüssen irgend welcher Art auf die Kompositionsweise kann in zahlreichen Fällen keine Rede sein.

Allein nicht minder zahlreich sind die Fälle, in welchen sich der Ursprung der Anregungen, welche in der Karolinger-Malerei zum Ausdruck gelangen, nachweisen lässt. Die vergleichende Kunstwissenschaft tritt hier in ihr Recht. Das Material ist keineswegs gering, wenn wir den Bilderkreis überschauen, um die künstlerische Selbstständigkeit der karolingischen Malerei zu untersuchen.

Es lässt sich beweisen, dass die karolingische Malerei hauptsächlich von der altchristlichen Kunst ihren Bilderkreis entlehnt hat. Die Einzeluntersuchungen lassen darüber nicht im Zweifel. Aber es waren doch nicht leere Wiederholungen, wenn die karolingischen Maler dieselben Motive behandelten. Das dem Inhalt nach Gleiche ist durch die Verarbeitung ein anderes geworden.

Die Frage aber, wie der karolingischen Malerei die Kenntniss, die Illustrationen zu gliedern, die Komposition klarer zu ordnen, vermittelt wurde, lässt sich in Hinblick auf den Ashburnham-Pentateuch beantworten, der als Vertreter jener wichtigen Gruppe von Handschriften zu gelten hat, welcher die Vermittlerrolle zugefallen ist. Diese Handschriften wurden offenbar dem Volke in die Hand gegeben, damit es die Lettern der einfachsten religiösen Sprache buchstabiren lernte.

Aber auch der Einfluss anderer Elemente wird behauptet. Die Anklänge an orientalische Kunst, eine gewisse Uebereinstimmung einzelner Darstellungen mit jenen in orientalischen Bilderhandschriften, scheinen manchmal unläugbar. Ich erinnere vor Allem an die Topographie des Cosmas Indicopleustes. In zwei Fällen ist die Uebereinstimmung, die Gleichheit der Darstellungen

sogar nachweisbar. Und in beiden Fällen ist die gemeinsame Quelle die römisch-altchristliche Kunst. Solche Resultate mahnen zur Vorsicht bei der Würdigung der Frage nach dem orientalischen Einflusse auf die Kunst der Karolinger.

Das Element aber, welches ganz hervorragenden Einfluss auf die Malerei gewann, ist das antike. Die Einmischung des antiken Formensinnes in die karolingische Malerei ist an zahlreichen Darstellungen deutlich wahrzunehmen.

So pflanzten sich die formalen Traditionen fort, drangen zu den Künstlern der karolingischen Periode. Die Hofkunst war lernbegierig, für neue Eindrücke empfänglich und aufnahmefähig. Es standen ihr alle Hülfsmittel zur Verfügung, über welche die Zeit gebot. Die Malerei der Hofgunst begründete neu die dem Gehalte nach nicht immer neuen Gedanken.

Anders die Kunst in Klöstern, welche ausser dem Gesichtskreise des Hofes lagen. Der Mangel an Vorbildern, an Anregungen, an Eindrücken wies die Karolinger-Klosterkunst auf eine selbstständige Bahn. Und sie zeigte sich fähig, originelle Gedanken zu entwickeln. In den Malereien, welche im Vergleiche zu den anspruchsvollen Leistungen karolingischer Hofkunst entartet scheinen, haben wir ohne Zweifel die Anfänge einer volksthümlichen Kunst zu erblicken.

Die Libri Carolini und der Bilderstreit.

Der Bilderstreit der griechisch-morgenländischen Kirche warf seine Schatten auch auf die Kunst des Abendlandes. Papst Hadrian I. liess eine lateinische Uebersetzung der Akten der zweiten nicaenischen Synode von 787, welche die Verehrung der Bilder von neuem zum Gesetze erhoben hatte, anfertigen. Ein Exemplar derselben übersendete er an Karl den Grossen. Diese Uebersetzung litt an bedenklichen Mängeln. *) Und Kaiser Karl war in gewissen Vorurtheilen befangen, welche einem richtigen Verständniss der in den Akten verhandelten Angelegenheit hemmend entgegentraten. So entstanden denn die sog. Libri Carolini, **) welche die Verhandlungen und Beschlüsse

*) Vergl. das Urtheil des römischen Bibliothekars Anastasius. Mansi Tom. XII. S. 981. Harduin T. IV. S. 19, 774.

**) Zuerst von Jean du Tillet (Tilius) herausgegeben, 1549 zu Paris gedruckt. Später liess sie Melchior Goldast in: Imperialia decreta de cultu imaginum in utroque imperio tam Or. quam Occ. promulgata, Francofurt. 1608 und Constitutiones Imperiales, Francofurt. 1610 und 1673 erscheinen. Die nächste Ausgabe besorgte J. A. Heumann unter dem Titel: Augusta Concilii Nicaeni II. censura h. e. Caroli Magni de impio imaginum cultu libri IV. Hannover 1731. Ihre Aechtheit ist durch Auffindung des Cod. Vat. festgestellt. Vergl. Reifferscheid im Ind. lectt. Vrat. hib. a. 1873. Leibn. Ann. Imp. Occ. ad a. 794. Vergl. die »Libri Carolini« bei Migne XCVIII. und bei Jaffé, Bibl. VI.

der nicaenischen Synode einer ausführlichen Kritik unterziehen, welche ebenso entschieden gegen die griechischen Bilderverehrer, wie gegen die Ikonomachen gekehrt ist.

Die Veranlassung der Libri carolini ist also eine rein politische. *) Die griechische Synode hatte nicht nur die Verehrung der Bilder gefordert, sondern auch mit dem Anathem belegt, wer nicht den Bildern der Heiligen Dienst und Adoration erweise. **) Es hafteten schon an dem Umstande, dass diese Kirchenversammlung ohne Wissen und Zuthun des Frankenkönigs berufen wurde, die Zeichen einer absichtlichen Kränkung. Dieser Eindruck musste aber noch dadurch verschärft werden, dass die westliche Christenheit auf der Synode nur durch zwei Gesandte des Papstes repräsentirt wurde. Und dieser Kirchenversammlung sollte Karl die Berechtigung zu bindenden Gesetzen für die ganze christliche Welt einräumen! Den Plänen Karls stand das byzantinische Reich, welches ihm jetzt sogar Gesetze vorschreiben wollte, längst im Wege. Und gegen dieses, gegen den jungen Kaiser und dessen Mutter, gegen die griechischen Bischöfe richtet sich die ganze Leidenschaft des tiefgekränkten Königs. Härter als mit den Bilderverehrern und den Bilderzerstörern verfährt das feierliche Manifest mit Constantin und Irene.

Nicht der Umstand, dass im fränkischen Reiche über die Bilderverehrung andere Ansichten herrschten als in Rom und in Byzanz, veranlasste den Kaiser zu dieser entschiedenen Stellungnahme, sondern der Gedanke, durch die Verwerfung der Beschlüsse zu Nicaea Anspruch auf das jetzt für erledigt zu erklärende Kaiserthum zu erhalten.

Um dieses Ziel zu erreichen, bedurfte es des Eintretens der ganzen mächtigen Persönlichkeit: unter Karls Namen, unter seiner Autorität sind die karolinischen Bücher erschienen, er selbst wirft den Fürsten und Bischöfen des Orients Hochmuth und Ruhmsucht vor, er selbst verwundet den Stolz der Kaiserin Irene, der er es als ein gegen göttliche und menschliche Gesetze verstossendes Verbrechen anrechnet, dass sie auf der Synode lehrend aufgetreten sei.

---

*) Vgl. Döllinger, das Kaiserthum Karls des Grossen. Münchner historisches Jahrbuch 1865.

**) Synod. Francofurt. Mon. Germ. Legg. I, 72 ff.; Mansi XIII, 863—911.

Für die Beurtheilung des Zweckes der karolinischen Bücher ist auch die an den Papst gestellte Forderung, den Kaiser für einen Haeretiker zu erklären, meines Erachtens von hoher Bedeutung. Darin sollte auch ein herber Wink für den vom Frankenkönige völlig abhängigen Papst liegen, der sich in diesem Streite mit dem byzantinischen Reich verbündet, der die Beschlüsse der Synode gebilligt und an Karl den Grossen geschickt hatte.

Der Werth der Libri carolini als kunstgeschichtliche Quelle aus der Zeit Karls des Grossen kann durch die sich in denselben offenbarende Tendenz natürlich keine Schmälerung erleiden. Aber die Möglichkeit einer beabsichtigten Wirkung der Libri auf die Bilderproduktion, auf die Gestaltung des künstlerischen Stoffkreises, kann doch ohne Zweifel nur im innigsten Zusammenhalte mit der Ursache und dem Zwecke der Schrift beurtheilt werden.

Die Ausbeute an kunsthistorischem Stoff, welche sich aus den karolinischen Büchern gewinnen lässt, hat, soweit es sich um allgemeine Anschauungen über die Malerei und die Bilderproduktion handelt, in dem Nachstehenden eine Zusammenstellung gefunden, welche ohne Rücksicht auf die Reihenfolge der Bücher und der Kapitel die heranzuziehenden Stellen zu vereinigen sucht.

Die Erörterungen, welche der Verfasser an gewisse einheimische Kunstdarstellungen knüpft, sind bei Besprechung der einzelnen Darstellungen des karolingischen Bilderkreises behandelt.

Die karolinischen Bücher sollten offenbar im Dienste der Aufklärung arbeiten; sie richten sich weniger wider den Kultus der Bilderdiener, als wider die Ceremonie der Unwissenheit. Das Wesen der Malerei, die Erzeugnisse des Kunsttriebes waren für Viele nur im Zusammenhalte mit den göttlichen Wundern erklärbar. Die ehrwürdigen heiligen Gestalten, welche von den Kirchenwänden ernst und feierlich auf das gläubige Volk herniederschauten, galten den Andächtigen nicht als Werke von Menschenhand, sondern als verehrungswürdige Schatten der abberufenen Heiligen. Die Vernünftigeren, welche indess dem Volke nicht den frommen Glauben rauben wollten, betonten vorsichtig die Frömmigkeit der Malerei, durch welche diese Werke entstanden seien. Der grosse

Kaiser aber erkannte sich zuerst die Befugniss zur Kritik zu, mit welcher er die Phantastereien der urtheilslosen Masse verscheuchen wollte. Die Ausführungen des Verfassers legen in eingehender Weise dar, dass die Kunst nur Nachahmung sei, Nachahmung menschlicher Handlungen. Die Kunstdarstellungen seien eben auf Täuschung berechnet; denn eine äussere reale Wirklichkeit sei nicht vorhanden. *)

Nicht der Kunst also wird durch die Libri eine enge Schranke gezogen, sondern es wird nur auf die natürliche Grenze hingewiesen, welche der Kunstdarstellung gezogen ist und an der nur Unvernunft und Aberglaube zweifeln kann. »Nach dem Willen des Künstlers geben die Bilder vor, Mehreres zu thun, während sie nichts thun.« Das begrenzte Wesen der Malerei findet eine gründliche Erörterung: »wenn sie Menschen zu sein scheinen, während sie es nicht sind, zu kämpfen, während sie nicht kämpfen, zu reden, während sie nicht reden u. s. w., so sind diese Dinge Bildnereien der Künstler. Es ist wahr, dass diese Bilder ohne Sinn und Vernunft sind, es ist falsch, dass sie Menschen sind.« (Lib. I. Cap. 2.) Der Verfasser weist darauf hin, dass ein Bild des heiligen Paulus weder wahr noch lebendig wird, wenn es die Unterschrift Sanctus Paulus trägt. Er beruft sich aber auch auf die Beschränkung der Kunstaufgabe, indem er gegenüber dem Ausspruch des II. Nicaenischen Concils, dass das, was die heil. Schrift redet, der Maler sichtbar mache, das Undarstellbare erläutert. Weder die Gebote des göttlichen Gesetzes, noch die Worte der Propheten könnten gemalt, noch die Worte des Herrn und der Apostel dargestellt werden. Die Maler vermöchten wohl, das Gedächtniss an Geschehenes zu erinnern, aber das, was nur mit dem Geiste erfasst und in Worten ausgesprochen werde, könne nur von Schriftstellern erfasst und erzählend vor Augen geführt werden. (Lib. III. Cap. 23.) Wenn die karolinischen Bücher aus der Ohnmacht der Kunstdarstellung in Hinblick auf die reale Wirklichkeit ihre Schlüsse ziehen, so erweitern sie auch — bei ihrer Vorliebe für Heranziehung wirksamer

---

*) Vergl. Clemens Alexandrinus, ed. Potter: Cohortatio ad gentes.

Beispiele — gleichzeitig unsere Kenntniss des Bilderkreises. An illorum fortitudinem in pictorum coloribus perspicere possumus, per quam magnanimes adversa aequanimiter toleravere, et his patienter cessere, et spretis illecebris fortiter restitere, per quam mordaces gazas et gloriae appetitus effugerunt, per quam etiam nec adversis frangebantur, nec elevabantur secundis, cujus lorica induti fortes ad labores existentes, ad pericula contra improbos molestiis nullis cedentes animos paravere? An illorum temperantia in his imaginibus cernitur, per quam affectionem carnis moderantes restringebant appetitum? (Lib. I. Cap. 17.)

Der Begrenzung der Ausdrucksfähigkeit seelischer Stimmungen in der Malerei steht keine Beschränkung des Motivenkreises gegenüber: in der Wahl ihrer Darstellungen ist sie völlig ungebunden, sie kann ihre Schöpfungskraft auf heiligem und profanem Gebiete bewähren. Deshalb treten die Libri carolini der Behauptung entgegen, dass die Kunst der Malerei eine fromme Kunst sei. Denn was hat, fragen sie, (Lib. III. Cap. 22) die Kunst der Maler vor der Kunst der Schmiede, der Bildhauer, der Eisengiesser, der Holzarbeiter, der Erdarbeiter und der übrigen Handwerker an Frömmigkeit voraus? Omnes enim quas praemisimus artes, quae non nisi discendo possunt attingi, et pie et impie possunt ab his, a quibus exercentur, haberi, nec in eas pietas aut impietas cadit, sed in hominibus qui earum sunt sequaces, qui plerumque aut vitiorum procacissimis tumultibus coarctantur, aut virtutum salutiferis coetibus exornantur.

»Wenn also deshalb die Kunst der Malerei fromm sein soll, weil durch dieselbe meist Handlungen frommer Menschen oder fromme Thaten gemalt werden, soll sie deshalb gottlos sein, weil durch sie viele Gottlosigkeiten, d. h. Mordthaten der Menschen, Schrecken der Kriege, Grausamkeiten Frevelhafter, Ungeheuerlichkeiten der wilden Thiere oder Aehnliches gemalt wird. . . . et si ideo impia nullatenus esse creditur, quia haec quae executi sumus adumbrationibus vel etiam lineamentis quibusque humanis visibus impertiuntur, nec ideo pia erit quia per eam bonorum hominum gesta signantur.«

Die langausgesponnene Beweisführung, dass die Malerei

keine fromme Kunst genannt werden kann, schliesst mit den Worten: »ita et ars pictorum nec ideo impia, quia per eam crudelia, nec ideo pia, quia clementia quaedam pinguntur«.

Aber auch abgesehen von dem Inhalte der Darstellung kann der Verfasser die Malerei keine fromme Kunst nennen, weil der Maler bei Anlage und Ausführung seiner Werke nur künstlerische Gesichtspunkte mafsgebend sein lässt: pictor vero patrandi operis loca congrua appetens, in harum formatione colorum tantum venustatem et operis supplementum quaerat. (Lib. II. Cap. 27).

Die Anschauungen über das Wesen der Malerei gelangen in den karolinischen Büchern nicht immer selbstständig, sondern meist dann zum Ausdruck, wenn es gilt, die angeblich von den Griechen überschätzte Bedeutung der Malerei auf das richtige Mafs zurückzuführen. So bemühen sich die Libri Carolini darzulegen, dass das Sakrament des Leibes und Blutes des Herrn von den durch Malerkunst gefertigten Bildern weit verschieden ist. (Lib. II. Cap. 27.) Die von dem Geiste der Aufklärung getragenen Gegenüberstellungen, welche diesen Unterschied darthun sollen, sind für uns nur insoweit werthvoll, als sie die Gedanken des Kaisers über die Bedeutung der Malerei offenbaren. Der Sinn ist ungefähr folgender: Bei der Malerei wird nichts durch die Hülfe des hl. Geistes bewirkt, sondern sichtbar durch die Hand des Künstlers; die Bilder werden gemalt durch menschliche Kunst, sie werden von menschlicher Hand durch die Kunst errichtet und zur Betrachtung der Bewundernden an der Wand befestigt. Werden die Bilder unvorsichtig gebraucht, so entstehen Sünden. Die Schönheit des Bildes ist in ihrem Wachsen und Sinken abhängig von der Begabung des Künstlers. Das Alter nagt meist an der Schönheit der Bilder, und schon die Einwirkung von Wassertropfen kann die Farbe zerstören. Die Malerei ist die Speise für die Augen, sie bringt die Erinnerung an das Geschehene zur Anschauung. Die karolinischen Bücher sind, wie schon die vorausgegangenen Worte bekunden, viel zu einsichtig und zu kritisch, als dass sie angesichts des frommen Inhaltes des Bildes auf die künstlerische Bedeutung desselben keinen Werth legen würden. Sie betonen die Umstände, welche ein Bildwerk, wenn

es der Verehrung ausgesetzt werden soll, mehr oder weniger heilig erscheinen lassen werden. . . . quae cunctis comparata sanctior vel verior, quae omnium sanctissima aut verissima esse credenda est, quas dum eos aequales dicere pro materiarum et magnitudinum vel operum discretione ratio non permiserit, et quasdam quibusdam sanctiores, et quarumdam sanctissimas fateri compescuerit, profiteri compelluntur secundum veritatis indagatricem rationem, nec veritatis capaces nec sanctas dici debere. (Lib. I. Cap. 2.) Denn wie ein kostbares Bild ein noch kostbareres zulässt, so würde das Heilige das Heiligere und Wahrste zulassen können. Und wenn die Bilder mit einander verglichen werden müssen, dann müssen auch die Schöpfer, die Maler, mit einander verglichen werden, et si illi pictores vel cujuslibet opificii homines imagines condentes assimilandi sunt, ipsi quoque opifices sive ab his conditae imagines futurorum insignem praefigurationem gerunt: non autem pictores vel cujuslibet opificii homines nec opera eorum futurorum quamdam praefigurationem gerunt; non igitur illius operibus pictura vel cujuslibet opificio imagines conditae assimilandae sunt. (Lib. I. Cap. 16).

Der Verfasser kennt also recht wohl den Unterschied zwischen bedeutenden und unbedeutenden Malern, zwischen der mehr oder weniger vollkommenen Ausführung ihrer Werke. Die Erkenntniss dieses Unterschiedes führt ihn darauf, den Bilderverehrern die Verschiedenheiten entgegenzuhalten, welche sich durch Vergleiche ergeben. Und eben zur Feststellung der Würdigkeit der Werke will er nicht nur diese, sondern auch die Künstler mit einander verglichen wissen. Es erinnert das an den auch in späteren Jahrhunderten oft betonten Ausspruch: wer heilige Gegenstände darstelle, dürfe selbst nicht unheilig gesinnt sein.

Es sind fast ästhetische Untersuchungen, welche dem Verfasser in der weiteren Erwägung dieses Gegenstandes in die Feder fliessen: »Die Einrichtung aller Künste hat verschiedene Uebungen nothwendig; die Malerei ist eine Kunst, die Einrichtung der Malerei verlangt daher verschiedene Uebungen, und indem ihnen diejenigen obliegen, welche Maler genannt werden, zeigen sich die einen mehr, die andern weniger begabt, die einen bringen schönere, die anderen

weniger schöne Werke zu Tag, die einen malen wohlgestaltete, die anderen missgestaltete Bilder.‹ (Lib. IV. Cap. 27.) Daraus folgern nun die karolinischen Bücher, dass jene, welche ihr ganzes Hoffen auf die Bilder setzen und nicht erröthen, die Verehrung derselben unter die guten Werke zu zählen, also bald schöne bald hässliche Bilder verehren, in gewissem Sinne eine Täuschung erleiden. Denn wenn der Grad der Schönheit des Bildes für die Heiligkeit und den religiösen Werth des Bildes mafsgebend ist, dann sagen sie, ist es nöthig, dass das weniger wohlgestaltete Bild von geringerer Heiligkeit und geringerem Werthe ist. Und wenn das wohlgestaltete Bild mit grösserer Hingebung verehrt wird — weil das Schönere grösseren Werth besitzt — dann kommt die Heiligkeit desselben wahrlich nicht von einem Heiligthum, sondern aus dem Werk des Künstlers. Und wenn das weniger Schöne, oder das aller Schönheit Baare verehrt wird, dann werden die Verehrer sehr getäuscht, wenn sie Dinge zu verehren glauben, die auch in Wirklichkeit der Schönheit entbehren. Wenn es also folgerichtig ist, Alles, das Schöne sowohl, als das weniger Schöne und das Hässliche gläubig zu verehren, dann muss nothwendigerweise die Gerechtigkeit, welche jedem das Seine zutheilt, bei diesen Dingen ausser Acht bleiben. Denn, so schliesst die Beweisführung, wenn sie schöne Bilder verehren, dann werden sie insoferne getäuscht, als sie glauben, etwas Heiliges zu verehren, wenn sie missgestaltete Bilder verehren, dann werden sie getäuscht, weil sie missgestaltete Bilder als Heilige verehren. Sie werden getäuscht, mögen sie die Bilder zufällig oder absichtlich verehren. (Lib. IV. Cap. 27.) Das menschliche Kunstwerk kann deshalb in keinem Falle Heiligkeit für sich beanspruchen. Esto, inest depictae imagini sanctitas: ubi antequam fieret fuit? an in ligno quod ex silva ad usus sumitur, cujus residuum ignibus mancipatur? an in coloribus qui plerumque rebus impuris conficiuntur? an in cera quae et colorum et sordium capax est? Si in ligno, cur id quod secure retundente, ascia remordente, runcina radente abstrahitur, rogo consumptum, in favillas redactum, aut de coloribus manu artificis in diversa dilapsum, aut de cera nimio calore ignis liquefactum guttatim destitutum perit, cum sanctitas perire nesciat? (Lib. I. Cap. 2.)

Die höhere Weihe der schöpferischen Natur gelangt in den karolinischen Büchern ebenso wenig zur Geltung, als das Kunstwerk der Menschen als aus dem Geiste geboren anerkannt wird. Und deshalb findet sich auch keine Stelle, welche des von Gott geschaffenen Naturwerkes gedenkt, welche aus dem Umstande, dass Gott das Holz und den Marmor wachsen lässt, auf seinen Antheil an der Entstehung der Kunstwerke schliesst. Die Lehre des Christenthums, Gott nur im Geiste und in der Wahrheit anzubeten, gilt den karolinischen Büchern als unantastbar. Den Bildercultus bezeichnen sie als eine heidnische Sitte: auf die Frage nach der Entstehung des Gebrauches der Bilder antworten sie: imaginum usus a gentilium traditionibus inolevit. (Lib. II. Cap. 30.) Dem Gefühle des Volkes, welches zu seiner Erinnerung eines materiellen Eindruckes bedarf, versagte man nicht, an einem sichtbaren Gegenstande die theueren Erinnerungen an ausgezeichnete und fromme Verdienste zu beleben. Es sind aus Sehnsucht nach den verstorbenen tapferen Männern oder Königen oder Gründern von Städten oder Erfindern von Künsten Bilder von denen, welche sie liebten, gefertigt worden, damit der Schmerz der Hinterbliebenen in dem Anblick der Bilder der Todten ein Linderungsmittel finde. (Lib. IV. Cap. 18.)

Die Menschwerdung Gottes bot dem Pinsel und dem Meissel Gelegenheit, ihn, der als Gott nicht dargestellt werden durfte, in einer sichtbaren Gestalt der frommen Betrachtung der Gläubigen hinzustellen. Von der frommen Betrachtung aber ist nur ein kleiner, unmerklicher Schritt zur andächtigen Verehrung.

Wie die karolinischen Bücher trotz ihrer durchaus aufklärerischen Tendenz die Möglichkeit der Einwirkung böser Geister überhaupt niemals in Abrede stellen, schreiben auch sie, wie dies schon einmal 754 auf dem Concilium zu Constantinopel geschehen ist, diabolischen Einflüssen die Verbreitung der Bilderproduktion zum Zwecke der Bilderverehrung zu: sed paulatim hunc errorem persuadentibus daemonibus ita in posteros irrepsisse, ut quos illi pro sola nominis memoria pingendos censuerant, successores deos existimarent atque colerent, et in his sibi daemones sacrificare illectos quosque miseros percenserent. (Lib. IV. Cap. 18.) Mit

harten Worten wird die Beschränktheit der abergläubischen Menge angeklagt: hoc etiam exemplo adeo cernimus imaginum usum nolescere, ut quae prius ob ornamentum basilicarum et memoriam erant compaginatae rerum gestarum, inolescente paulatim nefario usu adeo nunc a catholicis quibusque extollantur, ut adorentur, eisque luminaria, thymiamata, primitiae vel quaedam munuscula offerantur. (Lib. IV. Cap. 18.)

»Der Gebrauch der Bilder kann mit den Büchern des göttlichen Gesetzes in keinen Vergleich treten, weil wir aus den Büchern, nicht aus den Bildern, die Kenntniss der geistlichen Lehre erhalten.« Und später rufen die Libri aus: »O du Anbeter der Bilder, du Verehrer von unsinnigen Dingen. Man muss dich mehr bedauern als bewundern, da du darnach strebst, die Bilder den Büchern der hl. Schrift gleichzustellen. Besänftige dich mit gemalten Tafeln, befasse dich mit Dingen, in welchen weder Gesicht noch Gehör ist.« (Lib. II. Cap. 30.)

Die Libri weisen die Behauptung zurück, dass die Bilder zu den Hülfsmitteln der christlichen Religion zu zählen seien: sie betonen ausdrücklich, dass unter diesen die Pflege und die Verehrung der Bilder keinen Platz finden können, quoniam quidem nullo antiquitatis instituuntur documento, vel fulciuntur exemplo, sed pene cunctarum divinarum Scripturarum abdicantur eloquio. (Lib. II. Cap. 21.) Während z. B. Basilius *) darauf hindeutet, dass die Kunst ein Mittel zur Beförderung christlicher und erbaulicher Zwecke ist, dass die Heldenthaten, durch Farben und Gemälde dargestellt, zur Tapferkeit anreizen, stellen die karolinischen Bücher die Möglichkeit jeder derartigen Einwirkung der Bilder entschieden in Abrede. Sie bezeichnen es als eine Vermessenheit, in der ähnlichen Malerei die Veranlassung des frommen Verkehrs der Gläubigen mit den Heiligen erblicken zu wollen. (Lib. I. Cap. 17.) Den einzigen Zweck der Bilder erblickt der Kaiser darin, dass sie zum Schmuck der Kirchen dienen und an vergangene Begebenheiten erinnern. Die Lehre der Väter gestatte keine Verehrung der Bilder, sondern nur ihre Anwendung als Schmuck der Kirchen.

*) Tom. II. p. 149 D.

Diese ausdrückliche Anerkennung des dekorativen Zweckes der Gemälde gelangt an zahlreichen Stellen der Libri oft in denselben Worten zum Ausdruck. Nicht gegen den Besitz, sondern gegen die Verehrung der Bilder wenden sich die Libri Carolini: nec illarum in ornamentis basilicarum et memoria rerum gestarum constitutarum fugienda sit visio, sed insolentissima vel potius superstitiosissima exsecranda sit adoratio. (Lib. II. Cap. 13.) So lange den Bildern keine andere Eigenschaft beigelegt wird, als die, das Haus Gottes zu schmücken, können sie dem katholischen Glauben keinen Schaden zufügen. Imagines vero omni sui cultura et adoratione seclusa, utrum in basilicis propter memoriam rerum gestarum et ornamentum sint, an etiam non sint, nullum fidei catholicae afferre poterunt praejudicium. (Lib. II. Cap. 21.) Die Malerei ist bestimmt zur Erinnerung an vergangene Dinge, ob memoriam praeteritorum gestorum. (Lib. I. Cap. 10.) . . . imagines pene nullum officium aliud nisi mentibus per sui intuitum memoriam inferendi habeant. (Lib. I. Cap. 10.) Eine offene Darlegung des Standpunktes der karolinischen Bücher besitzen wir in dem Bekenntnisse: »Non igitur nos effigies ob memoriam rerum gestarum et venustatem conditas basilicarum quodammodo abdicamus, cum per Moysen et Salómonem, quanquam in typicis figuris, eas factas fuisse sciamus, sed earum insolentissimam vel potius superstitiosissimam adorationem cohibemus, quam neque per patriarchas, neque per prophetas, neque per apostolos, neque per apostolicos viros uspiam institutam esse repererimus« (Lib. II. Cap. 9.)

Nicht minder klar und entschieden bezeichnet der Kaiser nochmals im 3. Buche 16. Capitel die von ihm eingeschlagene Mittelstrasse zwischen zwei Extremen. »Wir verachten nicht die Bilder, sondern die Verehrung derselben, denn die Bilder der Heiligen in den Kirchen sind nicht zur Verehrung, sondern zur Erinnerung an das Geschehene und zum Schmucke der Wände vorhanden. Die Bilderverehrer aber setzen ihre ganze Hoffnung der Gläubigkeit auf die Bilder; in der Verehrung der Wände oder der Bilder erblicken sie eine grosse Stütze ihres Glaubens, weil sie sich den Werken der Maler untergeordnet haben. Nam etsi a doctis quibusque vitari possit hoc quod illi in adorandis imaginibus exercent, qui videlicet non qui sint, sed quid innuant

venerantur, indoctis tamen quibusque scandalum generant, qui nihil aliud in his praeter id quod vident venerantur et adorant«. Gerade in den letzten Sätzen wird die Gefahr der Bilder offen betont: gegen die Unwissenheit und Beschränktheit, welche in der Malerkunst etwas Ueberirdisches, eine Art Wunder erblickt, richtet sich der Eifer des Kaisers. Es ist ein aufklärerischer Zug, ein Appell an den vernünftigen Menschengeist, der den karolinischen Büchern seine Weihe gegeben hat. »Die Anbetung der Bilder ist unvernünftig, das Unvernünftige selbst durch das Wunder nicht zum Vernünftigen zu machen«. (Lib. IV. Cap. 12.) Es stimmt mit der ganzen Haltung der karolinischen Bücher überein, dass sie mit Entschiedenheit in Abrede stellen, dass in der katholischen Kirche Dem ein Vorzug eingeräumt wird, der sich der Pflege der Bilder widmet. Sie fragen sehr richtig, ob die Armen an ihrem Glauben Einbusse erleiden, weil ihnen durch drückende Noth nicht die Möglichkeit der Bildererwerbung gegeben ist. »Weil also der Arme der christlichen Verdienste untheilhaftig sein wird, weil er der Mittel entbehrt, um sich Bilder zu erwerben, so hat der Reiche einen Vorzug von vermehrtem Verdienste, weil er Ueberfluss an dem besitzt, womit Bilder erworben werden können?« (Lib. IV. Cap. 27.) Unzählige, welche sich niemals des Anblickes der Bilder erfreut hätten, seien durch den Glauben zur ewigen Seligkeit eingegangen. (Lib. II, 21. III, 17.) Der Verfasser bestreitet, dass der Besitz der Bilder als ein Zeugniss besonders frommer Gesinnung gelten könne, und deshalb erscheint ihm auch die Ausschmückung der Wände der Kirchen mit Malereien nicht als unumgänglich für die Würde des Tempels des Herrn nöthig. Numquidnam sancti Patres, ut caeteros taceam, Paulus, Antonius, Hilarion, vel omnis anachoretarum sive eremitarum caterva, qui decorem basilicarum sive imaginum depictarum non habuerunt, sed in quibusdam naturiolis suas Deo animas dedicaverunt, idcirco sancti non sunt? (Lib. I. Cap. 29.)

Aber trotz der vollen Erkenntniss der offenkundigen Gefahren des Bildergebrauches einerseits und der Entbehrlichkeit des Bilderschmuckes andrerseits findet sich doch kein Wort, welches als Rechtfertigung des Standpunktes der Bilderzerstörer gedeutet werden

könnte. Und ich möchte nicht mit Ferd. Piper behaupten, dass die Bilderzerstörer sich der Schonung oder auch nur des Scheines der Schonung der Libri zu erfreuen hätten. Zuerst werden in denselben Vergleiche gezogen, welche sich nicht auf Bilderverehrer und Bilderzerstörer, sondern auf Bilderzerstörer und die Juden, welche Christus ans Kreuz schlugen, beziehen. Der Tollkühnheit derer, welche den Schmuck der Kirchen, die Bilder, vernichteten: qui incaute loca divinis cultibus mancipata ornamentis exspoliavere (Lib. I. Cap. 28) wird die Grausamkeit derer gegenübergestellt, welche den Herrn kreuzigten. Freilich verlangt es die Art dieser Gegenüberstellung, dass die That der Bilderzerstörer in milderem Lichte erscheint, als jene der Juden: »Isti enim habuerunt zelum Dei, sed non secundum scientiam, cum imagines penitus abdicaverunt; illi simulantes se habere zelum legis, habuerunt zelum livoris et perfidiosissimae iniquitatis, cum Dominum patibulo affixerunt; isti ecclesiarum indiscrete ornamenta quassavere, illi malitiose semetipsos Dominum contemnentes fregere«. (Lib. I. Cap. 27.)

Später (Lib. II. Cap. 31) findet sich eine Untersuchung darüber, wie weit bei Verehrung und Vernichtung der Bilder der Irrthum der Väter von jenem der Söhne verschieden ist. Jene haben geglaubt, heisst es, dass die Bilder vernichtet und verachtet werden müssen, diese bestreben sich, dass sie nicht nur erhalten, sondern auch in eifriger Anbetung verehrt werden müssen, jene vernichteten sie durch knisterndes Feuer, diese verehren sie bei duftenden Räucherungen, jene vermieden es, sie zu sehen, diese hören nicht auf, sie zu umfassen, jene kratzten die zum Schmucke der Kirche von den Alten hergestellten Wandgemälde aus, diese beleuchten die erst zu Tag geförderten Bilder mit dargebrachten Kerzen, jene haben sie der Vernichtung preisgegeben, diese ehren sie mit Weihrauchspenden, jene suchten sie ganz und gar zu verabscheuen und belegten die mit dem Banne, welche sie bewahrten, diese belegen die mit dem Banne, welche sie nicht verehren. Das sind zwei Uebel, welche einander widerstreben und von dem rechten Pfade ablenken.

Der Kaiser will, dass die Bilder weder vernichtet noch angebetet werden: sed solum Deum adorantes, et ejus sanctos vene-

rantes secundum antiquam Patrum et ecclesiasticam traditionem eas in ecclesia in ornamento et memoria rerum gestarum, si libet, habeamus, et cum justitia hinc severitatem, illinc adulationem contemnentes; cum prudentia hinc versutiam, illinc hebitudinem declinantes; cum temperantia hinc libidinem, illinc insensibilitatem spernentes; cum fortitudine, hinc timiditatem, illinc audaciam abjicientes, cum sanctis Patribus, qui eas in ornamento solummodo esse ecclesiae siverunt, istis hinc adorantibus, illis hinc abominantibus postpositis, viam mandatorum Domini teneamus, qualiter ad eum qui est via, veritas et vita, ipso opitulante pervenire valeamus. (Lib. II. Cap. 31.) Mehr als einmal wird die Erklärung laut, dass es ebenso verachtungswürdig sei, die Bilder anzubeten, als zu zerstören. Et istis hinc adorantibus, illis inde frangentibus spretis, nostrae partis sibi Ecclesiam asciscit, quae mediocritatis callem recti itineris carpens, et in ornamentis ob memoriam habere concedit, et istos hinc adorantes, illos illinc frangentes despiciendo postponit. (Lib. II. Cap. 23). Die karolinischen Bücher stehen im Wesentlichen auf dem Standpunkt, welchen Papst Gregor der Grosse dem Bischof Serenus von Marseille gegenüber einnahm. Der Papst lobte den Serenus, weil er die Anbetung der Bilder verhinderte, er tadelte ihn, weil er die Bilder der Vernichtung preisgab. »Perlatum, inquit ad nos fuerat quod inconsiderato zelo succensus sanctorum imagines sub hac quasi excusatione ne adorari debuissent, confringeres: et quidem qui eas adorare vetuisses omnino laudavimus, fregisse vero reprehendimus«. Et post pauca: »Frangi ergo non debuit quod non ad adorandum in ecclesiis, sed ad instruendas solummodo mentes fuit nescientium collocatum. Et quia in locis venerabilibus sanctorum depingi historias non sine ratione vetustas admisit, si zelum discretione condisses, et ea quae intendebas salubriter obtinere et collectum gregem non dispergere, sed potius poteras congregare«. (Lib. II. Cap. 23.)

Die Beweggründe für diese Ermahnung des Papstes sieht Karl in der Erkenntniss der Abneigung des Volkes, der Armen im Geiste, gegen alle Neuerung, gegen die Abschaffung des ihm Liebgewordenen. Er traut mit Recht dem Papste nicht zu, dass er in den Bildern den wesentlichen Schmuck der Kirchen schützen

wollte. Putabat enim idem venerabilis praesul in imaginum comminutione populares animos perturbatos, et ideo pusillorum scandalum pertimescens haec inferebat. Unde et in subsequentibus eum instruit qualiter eas et habere in ecclesiis quibuslibet permittat, et adorare modis omnibus devitet. (Lib. II. Cap. 23.)

Das Schreiben des Papstes ist ausserordentlich lehrreich: die Bilder wurden, sagt er, ad aedificationem imperiti populi gemalt, damit die Unwissenden, welche die heil. Schriften nicht kennen, auf die Geschichte selbst ihr Augenmerk lenken und dadurch lernen, was geschrieben steht. *) ›Als aber die Bilder dem unwissenden Volke mehr wurden, als sie ihm sein können, als das Volk die lediglich zu seiner Erbauung und Belehrung bestimmten Gemälde verehrte und anbetete, da wurdest du bewogen, die Vernichtung der Bilder anzuordnen. Aber du hättest statt dieser Anordnung dem Volke sagen sollen, es würden die Bilder von der Vernichtung verschont bleiben, wenn es dieselben zu dem Zwecke bewahren und halten wollte, zu welchem sie von altersher gemalt worden seien; denn es sei erlaubt, die Bilder in den Kirchen aufzuhängen und zu bewahren. Wenn Einer Bilder fertigen will, hindere ihn durchaus nicht — wenn er aber Bilder verehren will, verbiete es in jeder Weise.« Das ist in kurzen Zügen der für die Stellung der karolinischen Bücher mafgebende Inhalt des Briefes des Papstes. Und die Ausführungen des Kaisers stützen sich zugestandenermassen auf diesen päpstlichen Entscheid: Ecce quo magisterio quove documento venerandi pontificis imbuti imagines in ecclesiis habere non renuimus, sed earum adorationem prorsus abdicamus; cujus institutis contraire se, quisquis eas vel frangit vel adorat, modis omnibus recognoscat. Auch nur an der Hand der Darlegungen des Papstes lassen sich die feinen Unterscheidungen der Umstände richtig verstehen, unter welchen Karl die Bewahrung der Bilder gestattet

*) Gregor. M. Epist. lib. VII. ep. III. (al. 110): Idcirco pictura in ecclesiis adhibetur, ut hi, qui litteras nesciunt, saltem in parietibus videndo legant quae legere in codicibus non valent.

oder verbietet. *) (Lib. II. Cap. 22.) Der Kaiser gestattet den Schmuck der Bilder ›ob memoriam rerum gestarum‹. Er will ängstlich unterschieden wissen, ob die Bilder aus Furcht vor Vergessenheit (oblivionis timore) oder aus Liebe zum Schmucke (ornamenti amore), ob sie aus Neigung oder aus Bedürfniss gehalten werden. Das ›Bedürfniss‹ der Bewahrung der Bilder will wohl dasselbe ausdrücken, als die ›Furcht vor Vergessenheit.‹ Die Bilder sollen, wie es später heisst, nicht dazu dienen, um davor zu schützen, dass Gott und seine Heiligen vergessen werden, sie sind nur zur Erinnerung an Geschehenes erlaubt. Die Bilder haben keinen anderen Zweck, als gesehen zu werden; sie schaden indess, sobald diese Grenze überschritten wird. Aber auch ohne den Anblick der Bilder kann der Mensch glückselig werden.

Das Schlusskapitel des Werkes, von dem Petavius vermuthet, es sei von der Frankfurter Synode beigefügt worden, erkennt nochmals ausdrücklich an, dass die Anschauungen der Libri der Ansicht des Papstes Gregor folgen: Permittimus imagines sanctorum quicunque eas formare voluerint, tam in ecclesia quam extra ecclesiam, propter amorem Dei et sanctorum ejus; adorare vero eas nequaquam cogimus qui noluerint; frangere vel destruere eas etiam si quis voluerit, non permittimus. Et quia sensum sanctissimi Gregorii sequi in hac epistola universalem catholicam Ecclesiam Deo placitam indubitanter libere profitemur. (Lib. IV. Cap. 29.)

Auf diese Erwiderung liess Papst Hadrian ein ausführliches Antwortschreiben **) folgen, dessen manchmal treffender Inhalt zur näheren Charakteristik des nicht selten spitzfindigen Inhaltes der karolinischen Bücher von entschiedener Bedeutung ist. Der Papst vertheidigt namentlich die aus der alttestamentlichen gottesdienstlichen Typologie geholten Beweise für die Verehrungswürdigkeit

*) Meines Erachtens ist neben der inhaltlichen Beeinflussung durch die Worte Gregors auch eine wörtliche Entlehnung nachweisbar: Gregor, Epist. lib. IX. ep. 9. Aliud est picturam adorare, aliud per picturae historiam, quid sit adorandum, addiscere. Nam quod legentibus scriptura, hoc idiotis praestat pictura cernentibus.

**) Epistole Hadriani Papae ad Carolum Regem de imaginibus, qua confutantur illi, qui synodum Nicaenam secundam impugnarunt. Mansi XIII. p. 759. 810.

der christlichen Bilder. Während die karolinischen Bücher bestreiten, dass der Bildergebrauch ein apostolisches Herkommen sei, weist Hadrian darauf hin, dass bereits Dionysius Areopagita die Bilder als ein Mittel angesehen hat, durch welche der Betrachtende zu himmlischen Gedanken und Stimmungen angeregt werde. Auf die Forderung der Gegner, zu beweisen, auf welcher von den sechs ökumenischen Synoden der Gebrauch der Bilder sanctionirt worden sei, fragen sie, auf welcher dieser Synoden der Gebrauch und die Verehrung der Bilder eine Missbilligung erlitten habe. Es wird auf die Thatsache hingewiesen, dass Papst Sylvester und Kaiser Konstantin heilige Bilder verehrten, und dass seit jenen Zeiten der Schmuck der Kirchen mit schönen Gemälden eingeführt worden sei. Papst Coelestinus liess sein Coemeterium mit heiligen Bildern schmücken, sein Nachfolger Sixtus die der Gottesmutter Maria geweihte Kirche Ad Praesepe in gleicher Weise ausstatten und durch Kaiser Valentinian der Peterskirche ein goldenes Bild Christi widmen. Der Papst verweist auf die unter Leo dem Grossen in der Paulskirche entstandene Mosaik: Christus und die Aeltesten. Das sechste Concil hätte sich ausdrücklich für Gebrauch und Verehrung der Bilder ausgesprochen, als es anordnete, dass an die Stelle des typischen Lammesbildes Darstellungen Christi in Menschengestalt zu treten hätten. Gegen die Behauptung, dass Gregor der Grosse zwar das Zerstören, aber auch das Anbeten der Bilder missbilligt habe, fügt Hadrian Gregors Brief an den Bischof Januarius von Cagliari an, in welchem gesagt wird, dass man den Juden die Verehrung des heiligen Kreuzes und des Bildes der Gottesmutter nicht aufnöthigen solle. In dieser Aeusserung glaubt Hadrian die Anerkennung der Verehrungswürdigkeit dieser Gegenstände erblicken zu dürfen. Von Gregor dem Grossen führt Hadrian an, dass er ein Oratorium in seinem Kloster gebaut und die Kirche der Arianer katholisch geweiht habe, welche beide mit geschichtlichen Darstellungen und Bildern von ihm ausgestattet worden seien. Allen diesen Bildern würde seitdem gläubige Verehrung zu Theil. Erdichtet sei die Behauptung, dass die Väter des Concils die Bilder Christi dem Abendmahle gleich gestellt hätten. Die Malerkunst, welche sich der Darstellung

heiliger Gegenstände widmet, eine heilige Kunst zu nennen, sei keineswegs anstössig; die Synode hätte in dieser Hinsicht ganz im Geiste eines heil. Asterius, Gregor von Nazianz, Johannes Chrysostomus, Augustinus gesprochen. Wenn die karolinischen Bücher behaupten, es sei nicht nöthig, Bilder zu verehren und nicht unchristlich, denselben die Verehrung zu versagen, ferner die den Bildern erwiesene Ehre gehe nicht auf die Prototypen derselben zurück, so verstossen nach der Meinung Hadrians derlei Sätze mittelbar und unmittelbar gegen die Lehren der heil. Väter.

Diese Antwort Hadrians wurde auf der Pariser Kirchenversammlung 825 auf Anregung Ludwigs des Frommen von den versammelten Bischöfen und Theologen freimüthig beurtheilt und ohne das Ansehen des päpstlichen Stuhles anzutasten, fast einhellig missbilligt. Viel weiter aber als die Pariser Kirchenversammlung ging der Bischof Claudius von Turin *) (829 — 839), welcher sogar gegen den Gebrauch der Bilder seine Stimme erhob. Der geborene Spanier war von früher Jugend an durch manche verletzende Erfahrung daran gewöhnt worden, Alles zu vermeiden, was die Spottlust oder den Verfolgungsgeist der Sarazenen hätte herausfordern können. Die festeingewurzelte Gewohnheit des Bilderdienstes wollte er mit Gewalt zerstören. Er glaubte zur Anfachung des Bildersturmes berufen zu sein, der Alles zertrümmern sollte, was bisher als Gegenstand frommer Andacht, als kostbarer Schmuck der Kirche gedient hatte. Alle, auch die unentbehrlichsten Kultusmittel wollte er abgeschafft wissen. Nicht nur kein Bild, auch kein Kruzifix sollte geduldet werden. Nichts wollte er von irgendwelcher das Gedächtniss stärkenden Versinnbildlichung des Todes Christi wissen.

Gegen ihn wendete sich sein Freund Theodomir, Abt von Psalmodi, worauf Claudius mit einer eigenen Schutzschrift antwortete, welche von Ludwig dem Frommen zur Beurtheilung und Widerlegung sowohl Jonas, Bischof von Orleans, als dem Mönche Dungal übersendet wurde. Der Mönch Dungal, der als Reclusus

---

*) Claudii episcopi Tauriensis XXX quaestiones super libros regum. Migne, Curs. compl. patr. tom. 104, p. 737.

zu St. Denis lebte, widmete seine Schrift: Liber responsionum adversus Claudii Taurinensis sententias cultum imaginum desuadentes dem Kaiser Ludwig dem Frommen und dessen Sohn Lothar. Das Werk handelt von der heiligen Malerei, dem göttlichen Kreuz und den Reliquien der Heiligen. Dungal beleuchtet den Angriff des Claudius mit dem Hinweise, dass Ein Mensch zu verhöhnen wage, was durch 820 Jahre von den heiligen Vätern und frommen Fürsten in Kirchen und Häusern geduldet worden sei. Der verdiene wahrlich keinen Tadel, welcher zu Ehre und Preis Gottes Bilder halte, als Erinnerung an die göttlichen Geschichten. Er beruft sich auf die Anschauung des Gregor von Nyssa über die Darstellung des Opfers Abrahams und auf die Erwähnung des Paulinus von Nola von Bildern nicht allein der verstorbenen Heiligen, sondern auch der lebenden Freunde. Den Vorwurf heidnischer Superstition, welchen Claudius gegen die kirchliche Bilderverehrung schleuderte, weist Dungal damit zurück, dass Augustinus schon hervorgehoben habe, dass neben der Latria, welche Gott allein gebühre, auch noch eine andere Art von Huldigung und Verehrung gestattet sei.

Die auf Wunsch Ludwigs des Frommen verfasste Widerlegungsschrift des Jonas von Orleans: De cultu imaginum libri tres vertheidigt den in der Kirche von altersher üblichen Gebrauch der Bilder. Der rücksichtslose Eifer des Claudius, welcher den Schmuck der Gotteshäuser, die frommen Gemälde biblischer Geschichten, aus den Kirchen verdrängt habe, wird in scharfen Worten gegeisselt. Jonas betont ausdrücklich, dass die Bilder zur Erinnerung an vergangene Ereignisse für die Unwissenden bestimmt seien.

Die Bischöfe und Theologen der gallikanischen Kirche verwerfen also die Anschauungen des Claudius, aber sie warnen vor den beiden Extremen, der Verehrung und der Vernichtung der Bilder, sie stützen sich im Wesentlichen auf die commemorative, erbauliche und dekorative Bedeutung derselben.

Claudius steht indess in diesem Kampfe nicht vereinzelt. Den nämlichen Grundsätzen, welche in den schriftlichen Auslassungen desselben zu Tage treten, begegnen wir auch bei Agobard. Gegen die abergläubische Verehrung der Bilder wendete sich der

Bischof von Lyon, der mit Recht von den Geschichtsschreibern als der hellste Kopf im ganzen neunten Jahrhundert bezeichnet wird. Er denkt im Prinzipe gewiss nicht gemässigter als Claudius, er weist mit besonderem Wohlgefallen auf das unbedingte Bilderverbot durch das Concil zu Elvira hin, aber er ist zu vorsichtig in seinem Handeln, um gleich jenem zum Bilderstürmer zu werden. Die Autorität der karolinischen Bücher hat ohne Zweifel den Eifer Agobards in den Grenzen gehalten und die Neigung zu rücksichtslosen Angriffen auf den Bildergebrauch gedämpft. Wenn der Bischof sagt: »mögen wir die Malerei betrachten, als Malerei, die des Lebens, des Sinnes und des Verstandes entbehrt, möge an dem Anblick das Auge sich weiden«, so stimmen diese Worte mit Aeusserungen der karolinischen Bücher überein. Agobard bereichert aber auch unsere Kenntniss des karolingischen Bilderkreises: er weist auf Gemälde der Synoden hin, in welchen die Katholiken, in der Wahrheit siegreich, die Häretiker aber des falschen Dogmas überführt und ausgetrieben, vorgestellt waren, zur Erinnerung an die Festigkeit des katholischen Glaubens; »gleichwie auswärtige und Bürgerkriege zum Gedächtniss der Ereignisse dargestellt werden, wie wir es an vielen Orten sehen«. »Wenn man in Malereien Männer sieht, bewaffnet oder mit Ackerbau beschäftigt, beim Mähen, bei der Weinernte, oder Fischer in ihren Booten, die Netze auswerfend, oder Jäger, die Jagdspiesse ausstreckend, mit den Hunden, Rehe und Hirsche verfolgend *), so erwartet man weder eine Vermehrung des Heeres, noch Hülfe für die Feldarbeit oder Haufen Waizen oder Bäche von Most, noch Fische, Rehe, Schweine von ihnen zu empfangen«. Solche profane der Anschauung des täglichen Lebens entnommene Darstellungen finden sich nicht selten zum Schmucke der Kanonesbogen in karolingischen Handschriften.

Gegen das abergläubische Vertrauen auf gemalte Bilder wenden sich die folgenden Worte: »wenn wir geflügelte Engel,

*) Man könnte geneigt sein, hier an Monatsdarstellungen oder an Darstellungen der Jahreszeiten zu denken. Eine ähnliche Stelle findet sich auch in den karolinischen Büchern.

predigende Apostel, gequälte Märtyrer in Gemälden sehen, dürfen wir von diesen keine Hülfe erwarten.‹

Die gemässigteren Anschauungen, welche, auf dem Boden der karolinischen Bücher stehend, weniger scharf die enge Umgrenzung derselben betonten, gelangten am ersten zur Geltung.

Es ist vielleicht nicht eigenem Antriebe, sondern mehr dem Drängen des Abtes Reginbert zu verdanken, wenn Walafried Strabo in seinem Werke de rebus ecclesiasticis sich über kirchliche Dinge mit einer Offenheit äussert, die uns ebensosehr von seinem gemässigten Standpunkte überzeugt, wie sie die gereifte Erfahrung des Verfassers darthut. In imaginibus colendis superstitionem et hebetudinem, qua spiritualem cultum ad corporalia traducere erronei nituntur, esse damnandum... Sic igitur imagines et picturae habendae sunt et amandae, ut nec despectu utilitas adnulletur, et haec irreverentia in ipsorum, quorum similitudines sunt, redundet injuriam, nec cultu immoderato fidei sanitas vulneretur et corporalibus rebus honor nimie impensus arguat nos minus spiritualia contemplari. (Cap. VIII.) Er will die Bilder weder verwerfen, noch ihnen göttliche Verehrung zuerkennen. Den Bildern ist nach seiner Meinung vermittelnde Bedeutung eigen: sie sollen sowohl die Erinnerung an Geschehenes neu erwecken, als auch die Liebe zu den dargestellten Personen aufrecht erhalten. Er gesteht damit die Berechtigung der historischen Gemälde einerseits, der Bilder des Herrn und seiner Heiligen andrerseits zu.

Es ist eben das jener Standpunkt, zu welchem sich die fränkische Kirche auf der Synode zu Frankfurt 794 bekannt hatte. Allein Walafried ist mehr noch, als aus seinen Worten hervorgeht, Freund der Bilder: in der Art und Weise, wie er die bilderfreundliche Ansicht beleuchtet, haben wir den stichhaltigsten Beweis dafür. Durchdrungen von der Richtigkeit seiner Anschauung, lässt er sich nicht weiter auf die Gründe ein, welche gegen die Bilderverehrung ins Treffen geführt werden; er erwägt nur diejenigen, welche zu Gunsten der Bilder sprechen. Die scheinbar objektive Darstellung verliert sogar ihre gleichmässige Ruhe, als er die Geschichte des Bilderstreites bei den Griechen, zu Rom und im fränkischen Reich unter Ludwig dem Frommen berührt: mit heiligem Eifer wendet

er sich wider Claudius von Turin, der den Bildersturm der Griechen habe erneuern wollen, aber gestorben sei, bevor er durch die Pfeile derer, die gegen ihn schrieben, durchbohrt worden!

Von der Bilderfreude, welche noch im 9. Jahrhundert zum Ausdruck gelangte, gibt namentlich Hrabanus Maurus in seinem Briefe an den Abt Hatto von Fulda Kunde, welcher die Malerei über alle Künste stellte. Aber der Inhalt der karolinischen Bücher ist noch unvergessen: Hrabanus Maurus warnt ihn fast in denselben Worten, in welche einst Karl seine Mahnung fasste, vor Ueberschätzung der Malerei, welche nur einem Sinne dient und nur den nichtigen Schein und nicht das wahre Wesen der Dinge darstellt:

Nam pictura tibi cum omni sit gratior arte,
Scribendi ingrate non spernas posco laborem.
Psallendi nisum, studium curamque legendi,
Plus quia gramma valet quam vana in imagine forma,
Plusque animae decoris praestat quam falsa colorum,
Pictura ostentans rerum non rite figuras.
Nam scriptura pia norma est perfecta salutis,
Et magis in rebus valet, et magis utilis omni est,
Promptior est gustu, sensu perfectior atque
Sensibus humanis, facilis magis arte tenenda *) u. s. w.

Wir wollen nicht in Abrede stellen, dass den karolinischen Büchern die Erkenntniss des ideellen Grundes der Bilderverehrung fremd geblieben ist, dass der tiefere Sinn und Geist der Entscheidungen des nicaenischen Concils von ihnen nicht verstanden, dass die Idee einer Formübertragung von dem Gegenstande der Verehrung auf das den Gegenstand darstellende Bild von ihnen nicht erfasst wurde. Von einer Fleischwerdung des göttlichen Wortes auf dem Gebiete der bildenden Kunst wollten die Hoftheologen Karls nichts wissen: dass der schaffende Künstler bewusst oder unbewusst das Werkzeug des göttlichen Geistes sein könne, der sein Walten in den Erwählten und Heiligen durch das Mittel

*) Dümmler, Poetae latini aevi Carolini. II. 196.

menschlicher Kunstthätigkeit offenbare — diese fromme Meinung galt dem kaiserlichen Hofe als lächerliches Ammenmärchen.

Aber das Vergebliche der feinen Grenzbestimmungen, welche die karolinischen Bücher zwischen Verehrung und Betrachtung der Bilder gezogen hatten, sahen Alle klar vor Augen. Dem Kulturzustande im karolingischen Reiche war ein sinnliches Objekt der Anbetung ein Bedürfniss. Das weltliche Wissen und der geistliche Glauben war nicht bei Allen gleichmässig erhellt. Die freigeistigen Freunde der Aufklärung, Claudius und Agobard, konnten wohl der Bilder entbehren, aber das Gefühl des niederen Volkes hing zu sehr an dem Schmucke der Wände, um sich denselben rauben zu lassen.

Die Kunstgeschichte hat allen Grund, dem Frankfurter Conzilium dankbar zu sein. Seine gemässigte Haltung förderte die Entwicklung der Kunst, liess sie im Dienste der Religion eine unabhängige Stellung gewinnen. Die karolinischen Bücher verscheuchten von den alten Bildern den weitverbreiteten Wunderglauben, versetzten der rohen Tradition den Faustschlag der Kritik und wiesen der Kunst ein freieres Gebiet zur selbstständigeren Entfaltung an, indem sie die Schranken des religiösen Bewusstseins erweiterten, die unwürdigen Fesseln des Aberglaubens zersprengten und im Bewusstsein geistiger Ueberlegenheit und gereifter Einsicht die Pfadbrecher religiöser Aufklärung wurden.

Die karolingische Malerei unter antikem Einflusse.

Die Verschmelzung germanischen Wesens mit römischer Kultur war das Ideal des grossen Kaisers. An den Schöpfungen der Kunst des Alterthums wollte er die Gegenwart zu eigenen Leistungen aneifern. Die karolingische Kunst schöpfte mit Bewusstsein aus der Quelle des klassischen Alterthums. Aber die Antike sollte nicht urtheils- und rathlos aufgenommen werden. Die Kulturepoche, welche Karls Namen trägt, ist seine persönliche Stiftung. Persönlich überwacht er auch die Beziehungen zwischen klassischer und deutscher Kunst, die Aufnahme antiker Formen in den heimischen Bilderkreis.

Die karolinischen Bücher beweisen, dass er sich gegen die Tradition der antiken Kunst auch ablehnend, ja warnend verhielt, wenn er sie im offenen Widerspruch mit dem Geiste des Christenthums erblickte.

»Wird nicht erkannt, dass es der hl. Schrift widerspricht, die Figur des Menschen als einen Wassergott zu malen, der einen Strom von Wasser ausgiesst? Und ist es nicht zweifellos, dass es der hl. Schrift widerspricht, wenn die Erde als menschliche Figur theils trocken und unfruchtbar, theils mit Früchten überladen gemalt wird? Und wenn sie die Sonne, den Mond und die übrigen Zierden des Himmels als menschliche Figuren malen, die Häupter mit Strahlen umgeben, — widerspricht das nicht in jeder Weise der heiligen Schrift? Und geben die Maler nicht den zwölf Winden verschiedene Gestalten nach der Verschiedenheit der Kräfte oder übertragen sie nicht auf die einzelnen Monate, je nach der Verschiedenheit der Zeiten, gewisse Formen, indem sie einzelne als nackt, andere als halbnackt, wieder andere als mit verschiedenen Gewändern bekleidete Figuren erscheinen lassen? Oder

wenn sie die verschiedenen Jahreszeiten einzeln als verschiedene Figuren malen, entweder vom Blumenschmucke überfluthet, wie den Frühling, oder von Gluth verbrannt, oder mit Saaten belastet, wie den Sommer, oder von Kufen oder mit Trauben beladen, wie den Herbst, oder vor Kälte frierend, theils am Feuer sich wärmend, den Thieren Speise reichend, theils die durch allzugrosse Kälte erstarrten Vögel fangend, wie den Winter? Werden solche Darstellungen nicht als der hl. Schrift widersprechend erkannt, in welchen das am allerwenigsten vorkömmt? Widerspricht das also von den Malern, welche meist diesen eitlen Fabeln der Dichter folgen, Erfundene der hl. Schrift nicht? An non divinis litteris alienum est quod ab illis Chymaera triceps a Bellerophonte fingitur interfecta, cum Bellerophon non bestiam, ut illi mentiuntur, prostraverit, sed montem, ut plerique intelligunt, habitabilem fecerit? An non divinis Scripturis alienum est, quod Vulcani claudi et Terrae filius Erichthonius esse, et in monte Aethna ferrum coquere, ejusque fornax Vesuvius mons Campaniae esse fingitur, qui perpetuis ignibus ardere perhibetur? An non divinis Scripturis aliena sunt, quod Scylla capitibus fingitur succincta caninis? et Phyllis ob amorem juvenis cujusdam in arborem fingitur esse conversa? et altera Scylla eo quod Niso patri crinem absciderit purpureum, una cum patre, et Itys ob stuprum materterae a patre gestum et homicidium matris sive materterae in se ipso patratum una cum parentibus sive matertera in volucres finguntur fuisse conversi? aut cum Syrenes ex parte virgines, et ex parte volucres finguntur? aut cum Ixion illusione Junonis cum Nube coiens Centauros fingitur generasse? ant cum Neptunus tridenti armatus marinis fingitur fluctibus dominari? An non divinis Scripturis alienum est, quod Perseus tres sorores Gorgonas adjutorio Minervae interfecisse, aut cum alatus aversus volare fingitur, aut cum de sanguine ejus nasci fertur Pegasus, equus alatus, qui ungula sua fontem rupisse Musis depingitur? An non divinis Scripturis contrarium est, quod Prometheum homines ex luto finxisse inanimatos fingunt, et eumdem Prometheum a Minerva in coelum levatum inter oras septemplicis clypei, et dum omnia coelestia vidisset, fingunt eum ferulam Phoebiacis applicasse rotis, ignemque

esse furatum, et pectusculo hominis quem finxerat applicato animatum reddidisse corpus? An non divinis Scripturis contrarium est, quod Tantalum fingunt in inferno in quodam lacu depositum, eique fallacem aquam gulosis labia titillamentis attingere, pomaque fugitivis cinerescentia tactibus desuper facie tenus pendula apparere, eique esse locupletem visum et pauperem effectum? An non divinis Scripturis alienum est, cum Phineus caecus fingitur, cujus cibos Harpyiae rapuisse, ejusque prandia stercoribus foedasse pinguntur, quas Zetus et Calais Aquilonis venti filii fugasse a conspectu ejus mendaciter finguntur? An non divinis Scripturis contrarium est, cum Admetus rex Graeciae, ut Alcestae conjugio frueretur secundum propositum soceri leonem et aprum ad currum simul junctos, Apollinis et Herculis adjutorium habuisse pingitur? Aut cum Hercules Cerberum tricipitem canem inferorum interemisse pingitur? An non divinis Scripturis contrarium est, quod Berecynthia puerum formosissimum Atyn amasse, eumque zelotypiae vanitate succensa castrasse, et semimasculum fecisse depingitur? An non divinis Scripturis contrarium est, quod Orpheus Euridicen nympham amasse et sono cytharae persuasam uxorem duxisse pingitur, quae etiam dum Aristei pastoris persecutionem non ferens fugeret, et in serpentem incidens mortua esset, eamque maritus insequens ad inferos descenderet, et legem acciperet ne eam conversus aspiceret, hanc conversus aspexisse et denuo perdidisse fingitur? An non divinis Scripturis alienum est, quod Venus cum Marte concubuisse et a Sole deprehensa, et Vulcano prodita, et ab illo adamantinis catenis una cum Marte pingitur fuisse religata? Haec et his similia, quae et nobis ad retexendum sunt fastidiosa, et poetis sive philosophis gentium vel ad cantandum suavia, vel ad tractandum mystica, et pictoribus ad formandum familiaria, prorsus sunt, ut praefati sumus, a divinis litteris aliena. Nam, ut caetera taceamus, si quis pictor duo capita in uno corpore, aut in duobus corporibus caput unum, aut alterius animantis caput, alterius caetera membra, ut Hippocentaurum toto corpore equino et capite humano, et Minotaurum semibovem semivirumque affectet pingere, nunquid non Scripturis dicitur contraire? Ecquid est dicere, *Non contraeunt pictores Scripturis?* quasi non aliqua a pictoribus possint depingi

quae sacris litteris credantur refragari. In sacris etenim litteris, nihil vitiosum, nihil inconveniens, nihil impurum, nihil falsum, nisi forte id quod perversos quosque dixisse vel fecisse sancta Scriptura commemorat, penitus invenitur; in picturis autem plura falsa, plura vitiosa, plura inconsequentia, plura inconvenientia, et, ut singula taceam, pene omnia sive possibilia, sive impossibilia, ab eruditis pictoribus depinguntur. (Lib. III. Cap. 23.)

Den Wortlaut dieser Fabeln hat der Verfasser meist aus Fulgentius geschöpft, der zuweilen den Ausdruck pingitur in der Bedeutung von dicitur gebraucht. Auffallend bleibt es immerhin, dass die karolinischen Bücher die jeder Wissenschaftlichkeit und Gründlichkeit baaren Mythologica des Fulgentius benutzten. Es drängt sich unwillkührlich die Vermuthung auf, dass Alkuin in dem Fulgentius den heiligen Fulgentius, der unter dem Vandalenkönig Thrasamund lebte, als den Verfasser dieser Mythologie vermuthete. Die Identificierung des ob seiner schlüpfrigen Darstellungsweise berüchtigten Mythographen Fulgentius mit dem gleichnamigen Bischof lässt sich in der That schon sehr frühzeitig nachweisen, und es ist wahrscheinlich, dass auch Alkuin sich der Führung des tiefreligiösen Bischofs anzuvertrauen gedachte, als er des Heidenthums Mythe und Sage in ihrem Widerspruche zu der christlichen Anschauung behandeln wollte.

Den Einflüssen der antiken Kunst auf die Malerei der Karolinger treten also scheinbar die karolinischen Bücher entgegen. Aber der Eifer dieser Abwehr steht mit seinem thatsächlichen Erfolge in allzu schroffem Gegensatze. Eine innere Berechtigung wurde gewiss den Warnungen der karolinischen Bücher, welche die Maler vor einer Berührung mit der das Christenthum gefährdenden Mythologie des klassischen Alterthums behüten wollten, nicht zuerkannt. Bei den Künstlern fand die Mahnung kein Gehör und selbst in der nächsten Umgebung Karls ward sie bald vergessen; denn sogar in einem Titulus Alkuins (Carm. LXX.) hat die antike Naturpersonifikation Anwendung gefunden: Tellus und Oceanus erscheinen auf einem Blatte, welches die Darstellung der Anbetung des Lammes und der 24 Aeltesten enthält. Und die poetische Beschreibung eines kunstvollen Werkes, welches Theodulf, der Bischof von

Orleans, herstellen liess, könnte ebensogut auf ein antikes Wandgemälde bezogen werden. Die Erde in der Gestalt einer kräftigen Frau, einen Knaben säugend, die Mauerkrone auf dem Haupte, Füllhorn, Tympanon, Schlange und Schlüssel als Abzeichen, vor ihr Hähne, zum Opfer bestimmte Schafe, der Wagen und das Löwengespann — so ähnlich also, wie auf Denkmälern der römischen Kaiserzeit der Kult der Kybele geschildert wird. Diese Darstellung, in der die Antike die künstlerische Phantasie befruchtete, bekundet rückhaltlos, wie wenig Einfluss die starren Anschauungen der karolinischen Bücher auf die Richtung der Kunst, auf die Formenbildung gewannen. Aber nach der Art der Bestrebungen des gelehrten Kreises am Hofe Karls wäre es auch zu verwundern, wenn die Warnung der karolinischen Bücher Beachtung gefunden hätte. Wir müssen uns dabei ins Gedächtniss zurückrufen, dass die Litteratur des karolingischen Zeitalters auf der Gesammtbildung der römischen Vorzeit, der heidnischen, wie der gebildet christlichen, ruht. Und dass man in der Umgebung Karls des Grossen vor einer Berührung mit dem antiken Elemente nicht zurückbebte, beweist doch zur Genüge die Thatsache, dass die Theilnehmer an dem gelehrten Kreise am Hoflager Karls mit Namen aus dem biblischen und heidnischen Alterthum bezeichnet wurden. Mancher Schrift Alkuins hat ein antikes Werk den Weg gewiesen und zum Theil das Material geliefert. Ein Schüler Alkuins feierte in einem Gedichte die Wiederherstellung des Imperium mit Reminiscenzen aus Virgil: an der Stelle eines Heiligen wird ein weltlicher Held besungen und zwar nach dem Vorbild des Aeneas. Zu den Lieblingsdichtern Theodulfs gehören Virgil und Ovid. Die Mythologie der Alten bietet ihm durchaus keinen Anstoss, da er sie für Allegorie erklärt. Die besondere Befähigung des gothischen Stammes, das romanische Bildungselement sich anzueignen, zeigt sich so recht an Theodulf. In ihm haben diese klassischen Studien eine wahrhaft ästhetische Bildung gereift. *)

---

*) Vergl. C. F. Baehr, Geschichte der römischen Litteratur im karolingischen Zeitalter. 1840. Adolf Ebert, Die litterarische Bewegung zur Zeit Karls des Grossen. Deutsche Rundschau, Band XI S. 409.

Antike Münzen, Gemmen und Gefässe waren ein Gegenstand eifriger Sammellust geworden, und Theodulf berichtet von seiner Visitationsreise, die er als Missus dominicus im Auftrage Karls von Lyon nach Narbonne und Arles ausführte, in einem kulturgeschichtlich werthvollen Gedichte: »Dieser verspricht Krystall und Gemmen, jener bringt in grosser Zahl Gold- und Silbermünzen von lateinischem Gepräge«. Der Bischof beschreibt ausführlich ein Gefäss aus dem klassischen Alterthum, mit welchem man ihn bei dieser Gelegenheit zu bestechen dachte. Auf dem Boden des Kruges war die Geschichte des Cacus dargestellt, nämlich die Spuren seiner Räuberei, die Züchtigung durch den Herkules, die wiedererlangten Stiere bei der Arbeit. Am Rande, in einem schmalen Streifen, erblickte man den schlangenwürgenden Herkules und die Darstellungen seiner zehn Thaten. Die äussere Ausbauchung des Gefässes zeigte die Geschichte des Nessus und der Dejanira nebst dem Schicksal des Lichas und den Sieg über den Antaeus. *)

Während die in ihrem vollen Werth geschätzte Antike zum Genusse der Kunst anleitete, trat sie in den Dienst der königlichen Macht. Die Gemmen und Bildwerke des klassischen Alterthums, welche der Zeit des grossen Karl vor Augen lagen, blieben nicht ohne starkwirkenden Einfluss auf den Formensinn der Künstler. Aus Allem, was uns überliefert ist, strahlt die reine Freude an den Schöpfungen der Antike. Mochten auch die karolinischen Bücher den sündhaften Vorstellungsinhalt der antiken Welt verdammen — der Reiz, den er ausübte, wurde durch jene Warnungen eher vermehrt als vermindert.

Die nahen Beziehungen zur römischen Kunst haben sowohl das Ornamentale als das Figürliche der karolingischen Malerei beeinflusst.

In der karolingischen Ornamentik zeigt sich am deutlichsten die Entlehnung antiker Blattmotive. Neben dem geschlossenen und entfalteten Acanthusblatt werden antike Weinlaub- und Epheumotive verwendet, aber ohne Festhalten an den natürlichen Formen des Laubwerks. Die Endungen werden runder, stumpfer, voller gebildet, was wohl theilweise damit zusammenhängt, dass die

*) Dümmler a. a. O. I. S. 498 v. 77—210.

Ranken und Blätter in ihrer ganzen Stärke mit Gold und Silber bemalt wurden. Auch die Linear- und Bandornamente sind meist klassischen Motiven nachgeahmt. Mäander-, Halbmond- und Würfelmuster spielen eine bedeutende Rolle. Das grosse parallele und darum trotz aller Verschlingungen einheitlich verlaufende Flechtwerk ist wohl unter dem direkten Einflusse antiker Anschauungen entstanden. Der antike Gedanke des Frieses hat offenbar die einseitigen Bandverschlingungen geschaffen.

Während aber das freie Laubwerk oft ein künstlerisches Empfinden offenbart und während die Thierfiguren mit Frische und Naturtreue behandelt sind, werden komplizirte antike Ornamente in den Handschriften meist in missverstandener Form wiedergegeben.

Die antiken Thiergestalten: Greif, Chimäre, Löwe, Elephant, Meerungeheuer und die Bilder des Thierkreises haben Aufnahme in den karolingischen Bilderkreis gefunden.

Die Thiergestalten auf den Kanonesbogen, welche jedoch niemals mit einem ornamentalen Elemente vereinigt, niemals stilisirt erscheinen, sind theilweise der spätrömischen Kunst entnommen. Und die Kanonesbogen gleichen getreu antiken Tempelgiebeln. Auch den figürlichen Darstellungen liegen nicht selten antike Reminiscenzen zu Grunde. Den frühesten Nachklang der Antike können wir in den schwebenden Engeln im Kreuzigungsbilde des Sakramentarium von Gellone (Paris 12048 lat.) nachweisen. Es haben hier offenbar römische Viktorien, die der fränkische Künstler vielleicht noch auf Baudenkmälern gesehen hat, als Vorbilder gedient.

Antike Vorstellungen, wie die Personifikationen von Tugenden, Ländern, Städten, des Meeres, der Flüsse und Gestirne u. s. w., Nachahmungen von Gemmen, Münzen u. dgl. bekunden deutlich den klassischen Einfluss.

Goldene Medaillons in Form antiker Münzen mit roth gezeichneten Büsten von Propheten, Heiligen, des Alkuin u. s. w. erscheinen in der Bamberger Vulgata, der Bibel Karls des Kahlen, und dem Boetiuscodex, Nachahmungen von Gemmen in dem Evangeliarium aus S. Médard von Soissons und in dem Adacodex in Trier. Das Soissons-Evangeliar, dessen Miniaturen überhaupt

mannigfache antike Motive zeigen, enthält ein Gemälde mit zwei Säulen in blauer Farbe, welche in Weiss mit zierlichen Ranken und bacchischen Genien geschmückt sind.

Die karolinischen Bücher wendeten sich ausdrücklich gegen die Darstellung von Sonne und Mond und anderen Himmelszierden in menschlicher Gestalt. Der karolingischen Kunst aber sind derartige Darstellungen geläufig: jene wird als ein von Strahlen umflossenes Haupt, dieser als ein weiblicher Kopf mit darüber befindlicher Sichel dargestellt. Diese Personifikationen gehören ursprünglich ohne Zweifel dem antiken Formenkreise an. Auch die Sternbilder des Zodiacus, die Mondgöttin, der Sonnenwagen mit auseinander fahrenden Rossen sind der antiken Kunst entlehnt.*) Obwohl die karolinischen Bücher auch die persönliche Darstellung der Flüsse verwerfen, sind doch die Flussgötter in karolingischen Handschriften nicht selten dargestellt worden. **) Oceanus und Tellus wurden unverändert von der antiken in die christliche Kunst herübergenommen. Namentlich bietet die Bibel von St. Paul in einer Reihe alttestamentlicher Scenen derartige Personifikationen. Die karolinischen Bücher weisen zweifelsohne auf Monatsbilder hin, wenn sie — fast anklingend an die Verse Ovids — sagen, man male den Frühling mit Blumen, den Sommer entweder von der Gluth verbrannt oder mit Saaten beladen, den Herbst mit der Weinlese, den Winter bald von Kälte erstarrt, bald am Feuer

*) Den Nachweis dafür erbringe ich bei Besprechung des Bilderkreises. Ich muss indess schon hier bemerken, dass es ein Irrthum ist, wenn Fr. Portheim, a. a. O. S. 42 behauptet, die Probus-Münze sei für die Darstellung des Sonnenwagens copirt!

**) Im katholischen Baptisterium zu Ravenna findet sich in den Mosaiken (Taufe) eine Darstellung des Flussgottes, welche man für die Copie einer Antike halten könnte. Cavalcaselle e Crove, Storia d. pitt. I. S. 29 la quale si puo dire una copia di qualche antico modello. War auch die Verwendung solcher Personifikationen auf historischen Bildern in der römischen Kunst nicht allzu häufig, so begegnen wir denselben indess ziemlich oft in Reliefs. Im Virgil der Vaticana fehlen sie. In der Ilias in der Ambrosiana kommt nur einmal die »Nacht« vor, auf der Trajanssäule ein einziges Mal ein Flussgott. — In der Darstellung der Taufe in den Mosaiken des arianischen Baptisteriums ist ein Flussgott dargestellt, der mit den antiken Flussgöttern nur noch den Namen gemein hat.

sich wärmend, bald die Thiere fütternd, bald die halberfrorenen Vögel fangend.*) In den uns erhaltenen karolingischen Denkmälern ist eine Monatsdarstellung in diesem Sinne nicht nachzuweisen, wohl aber findet sich in den karolingischen Evangeliaren, dann noch besonders in der Bibel Karls des Kahlen eine Zahl ornamental verwandter Figuren. Die Monatsbilder weisen ohne Zweifel auf antike Vorbilder zurück. In der klassischen Kunst erscheinen die Horen als Repräsentanten der Jahreszeiten. Nach einer Gemme ist vermuthlich die Darstellung des Bellerophon auf dem Pegasus in dem Evangeliarium Lothars gebildet. Medaillons mit Bellerophon und der Chimaira, der eine dem Vasentypus, etwa der bekannten Neapolitanervase, die andere der antiken Bronze in Florenz genau enstprechend, findet sich in der Bibel Karls des Kahlen. Das Symbol des Evangelisten Johannes, einem römischen Legionsadler nachgebildet, zeigt der Codex aureus in München. Ein rundes Becken, auf dessen Rand Tauben sitzen, ist in der Bibel Karl des Kahlen dargestellt: es erinnert an eine der populärsten Darstellungen der Antike, an das unter dem Namen der kapitolinischen Tauben bekannte Mosaik, welches allerdings erst vor 150 Jahren zum Vorschein gekommen ist; einst wird es freilich andere Exemplare gegeben haben. Seeungeheuer, Tritonen, Meergötter **),

*) In den Dialogen, die Alkuin für den Sohn Karls des Grossen zusammenstellt, verwendet er die kleinen poetischen gewagten Phrasen, an denen die Nationalpoesie seiner Heimath so reich ist, als Lehrformeln, um durch die Antwort den Geist des Fragenden über die gewöhnliche augenfällige Wirklichkeit hinauszuheben: Quid est ver? Pictor terrae. Quid est annus? Quadriga mundi. (Vergl. Pippini regalis et nobilissimi juvenis disputatio cum Albino Scholastico.)

**) Fr. Portheim glaubt, dass die Akroterien auf dem Triumphbogen von Orange, bronzene Tritonen, den Gebilden des Loisel-Evangeliars als Muster dienten. Es ist nun allerdings richtig, dass die auf den ansteigenden Gesimsen lagernden Sirenen, weibliche Oberkörper mit Fischleib- und Schwanz, den Gestalten des Loisel-Evangeliars ähnlich sind, aber diese Aehnlichkeit gestattet keine weiteren Schlüsse. Auf den architektonischen Malereien Pompejis treffen wir ganz denselben Giebelschmuck. Auch in anderen pompejanischen Wandgemälden finden sich muschelblasende Tritonen. Ebensogut könnte auch auf den bekannten Mosaikfussboden in Olympia verwiesen werden, wo sich ganz ähnlich Gestalten finden. Tritonen sind überhaupt auf einer grossen Anzahl antiker Bildwerke nachweisbar.

geflügelte nackte Genien, einen Clipeus haltend, wie sie sich in den karolingischen Handschriften finden, weisen unmittelbar auf antike Nachklänge hin. Die Winde, mit geflügeltem Haupt, Luft aus dem offenen Munde stossend, mit aufgeblasenen Backen, sind ebenfalls der alten Kunst entnommen. Auch die Darstellungen von Hahnenkämpfen erinnern an derartige Scenen auf Denkmälern der römischen Kunst. Dem Vasentypus entsprechen die Bilder der Matronen, Spindel und Wirtel, das Attribut der fleissigen Hausfrau, haltend, wie sie von der karolingischen Malerei dargestellt worden sind. *) Unmittelbar von antiken Eindrücken beeinflusst sind in der Bibel Karls des Kahlen die Francia und Aquitania, die Halbfiguren der Prudentia, Justitia und Fortitudo und Temperantia in den Ecken des Psalterbildes, eine Statue der Roma unter einem Bogen stehend, in ganzer Figur, mit einem Schleier über dem Haupte, mit Schild und Speer in den Händen. Die Personifikationen der Francia und Gotia im Münchener Codex aureus, zwei Frauengestalten, geschmückt mit Thurmkrone, das Füllhorn, dem Lilien entspriessen, emporhaltend, tragen ebenfalls deutliche Spuren antiker Abstammung. Antike Tänzer und Musiker finden sich in verschiedenen karolingischen Psalterbildern. In dem Evangeliar zu Blois treten die kleinen dekorativen Figuren, Speerwerfer, Pfeilschützen in antiker Nacktheit auf.

Diese Aufzählung von der Antike beeinflusster Motive umfasst im Wesentlichen figürliche Darstellungen von meist nur dekorativer Bedeutung.

Aber auch in selbstständigen Kompositionen mancher Handschriften, welche bestimmte Vorstellungen versinnlichen, also als historische Bilder bezeichnet werden können, zeigt sich ein gewisses Mafs klassischer Einwirkung. Einzelne der Evangelistenbilder, wie im Cod. A. L. 14 der Bibliothek Sainte Geneviève sind nach älteren, der Antike nahestehenden Mustern copirt. Die Evangelisten in dem Evangeliar in der Schatzkammer zu Wien berühren wie

*) Dass Vasen in karolingischer Zeit absolut unbekannt waren, wird von angesehenster archäologischer Seite behauptet, und doch möchte man die Beschreibung eines antiken Gefässes, welche Theodulf giebt, am liebsten auf eine Vase beziehen (Vergl. S. 37).

ein unmittelbarer Nachklang der Antike, ja die Gestalt des Matthäus begegnet uns in ganz ähnlicher Auffassung auf einem römischen Sarkophag. *)

Die antiken Anschauungen vertritt am ausgesprochensten die unter Alkuins Einfluss erblühte Schule von Tours.

Es muss den Einzeluntersuchungen dieser Arbeit überlassen bleiben, die antiken Traditionen an den einzelnen Darstellungen des karolingischen Bilderkreises näher nachzuweisen. Dass aber diese Anklänge in der Lektüre römischer Dichter oder gar in den Predigten**) ihre Ursache haben, dürfte schwerlich mit Beweisen zu belegen sein. Der Einfluss des Alterthums auf die karolingische Kunst war durchaus nicht rein stofflicher, sondern auch formaler Natur. Die antike Kultur war einem Theil der karolingischen Künstler nicht aus mittelbaren Nachahmungen, sondern aus unmittelbarer Anschauung, aus eigener Erinnerung, bekannt.

Dass einzelne Typen der klassischen Kunst, welche von der altchristlichen Kunst aufgenommen wurden, nicht unmittelbar in den karolingischen Formenschatz übergingen, soll damit nicht bestritten sein. Unbestritten aber wird es bleiben müssen, dass der antike Formensinn in dieser erstaunlichen Frische und lebensvollen Würde niemals durch die abgeschliffenen Typen altchristlicher Herkunft der karolingischen Malerei hätte vermittelt werden können.

*) Mazois, Palais de Scaurus, pl. 8. p. 292.

**) Friedrich, Die Elfenbeinreliefs an der Kanzel zu Aachen S. 11, der sich dabei missverständlicherweise auf Anton Springer beruft.

Die karolingische Malerei unter angelsächsisch-irischem Einflusse.

Dem irischen und angelsächsischen Stil entlehnte Elemente sind in der karolingischen Ornamentik nachweisbar.

Zwei Umstände lassen die Aufnahme dieser Elemente begreiflich erscheinen: einmal der, dass Karl der Grosse irische und angelsächsische Schreiber an seine Schulen berief und dann, dass Jahrhunderte lang irische Missionäre den Kontinent bereisten und in den Klöstern Aufenthalt nahmen. Durch den heiligen Bonifazius und seine angelsächsischen Schüler, welche das Erbe der irischen Mönche antraten, war die römisch-christliche litterarische Kultur zugleich mit dem Christenthum selbst in das Innere von Deutschland verpflanzt worden. In Italien gewann Karl die Gelehrten, welche die litterarische Bildung der Angelsachsen seinem fränkischen Reiche zuführen sollten. Dem Angelsachsen Alkuin hat die abendländische Kultur ungemein viel zu verdanken. Seine weltgeschichtliche Sendung lässt sich am besten im Anschlusse an seine Vorgänger, die angelsächsischen Glaubensboten, beurtheilen, in deren Geist er das begonnene Werk mit Muth und physischer Stärke weiterführte. *)

Römische Missionäre hatten einst die Bekehrung der englischen Stämme zum Christenthum übernommen. Und durch die Bekehrung von Rom aus war England frühzeitig mit den Resten der alten Kultur bekannt geworden. So half auch dieser Umstand

*) Vergl. F. Lorentz, Alcuins Leben, Halle, 1829. Francis Monnier, Alcuin et Charlemagne, 2. édit. Paris, 1863. J. Bass Mullinger, The schools of Charles the Great and the restoration of education in the ninth century, London, 1877.

mit, die klassische Richtung der Schule von Tours zu fördern, die in Alkuin ihren eifrigsten Pfleger fand.

Die Antike hatte am Hofe Karls — begünstigt durch mancherlei Umstände — festen Boden gewonnen. Die Schotten aus Irland, welche der Kaiser an sich zog, beeinflussten begreiflicherweise die karolingische Ornamentik.*) Selten aber tritt in der Malerei das irische Element in seiner ursprünglichen Gestalt auf, sondern meist unter der Einwirkung antiken Geschmackes. Irische und klassische Motive erscheinen zu einem neuen Stil selbstständig verarbeitet.

In den späteren karolingischen Handschriften bemerkt man ganze Thierbilder und schwierige lineare Motive, welche aus dem irischen Formenschatze entnommen sind. Ja bisweilen beruht die ganze Dekoration auf irischen Elementen, aber Farbe und Behandlung tragen vollständig karolingischen Charakter. Aecht irische Spiralen als Kapitälschmuck in den Einfassungen der Kanones zeigt der Codex aureus in München und das Psalterium Folchards, in welchem in einer Bordüre auch das gitterförmige Ornament erscheint. Die klassisch-irische Motivverbindung bildet in der That einen wesentlichen Grundzug der hochentwickelten karolingischen Ornamentik.

Das angelsächsisch-irische Element ist vorherrschend in den Handschriften der Schule von Rheims.

---

*) Der karolingischen Ornamentik ist ein eigenes Capitel der Abhandlung gewidmet; ich beschränke mich hier auf kurze Andeutungen.

Die karolingische Malerei unter altchristlichem Einflusse.

Die karolingische Malerei besitzt unstreitig ihre Hauptquelle in der römischen altchristlichen Kunst. Die Uebereinstimmung, die Gleichheit zahlreicher Typen und Formen ist keine zufällige, sondern beweist überzeugend die befruchtende Anregung, welche die karolingische Malerei von der altchristlichen Kunst empfing.

Es ist charakteristisch für die künstlerische Erziehung der jungen karolingischen Malerei, dass sie römisch-antike und römisch-altchristliche Motive mit demselben Eifer ergreift, dass sie unbefangen die Einflüsse heidnischer und christlicher Denkmäler auf sich wirken lässt. Freilich so wenig wie die klassische Ueberlieferung hat auch die altchristliche der karolingischen Malerei eine fremdartige Färbung verliehen. Aber sicher ist, dass der Einfluss der altchristlichen Kunst von einschneidender Wichtigkeit für die Entwicklung der karolingischen Malerei gewesen ist.

Die Aufnahme altchristlicher Motive stärkte vor Allem den karolingischen Bilderkreis mit dem dringend nöthigen stofflichen Gehalt. In den Handschriften, welche uns die Kunde der Erweiterung des Motivenkreises vermitteln, können wir genau verfolgen, wie die altchristlichen Darstellungen ohne Befangenheit, aber mit kluger Wahl auf dem Pergament wiedergegeben wurden. Und wenn Karl Zeuge einer solchen mühseligen Uebertragung gewesen ist, mag ihm der Gedanke, das abergläubische Volk darüber aufzuklären, dass die Malerei Menschenwerk ist und nicht auf übernatürliche Faktoren zurückgeführt werden kann, erst recht vor die Seele getreten sein.

Die Formensprache der karolingischen Malerei ist bei der altchristlichen Kunst in die Schule gegangen, ihr Zustand aber

zwang zum Erwerbe künstlerischen Eigenthums; denn der Wille des Kaisers forderte die Basis einer Existenz der karolingischen Malerei. Daraus lässt sich die Begierde erklären, mit welcher da und dort formale und stoffliche Anregungen aufgenommen werden.

Charakter und Inhalt des Erworbenen lassen sich am besten auf Grund des Eindrucks würdigen, den der Bilderkreis hervorbringt. Wir sehen, wie die altchristliche Autorität auf den karolingischen Formensinn wirkt, ohne ihn indess zu verdunkeln. Die Gedanken, welche auf Grund der altchristlichen Anregung entwickelt werden, entbehren niemals einer gewissen Selbstständigkeit.

Der kritische Verstand verarbeitet die aufgenommenen Motive. Die Beimischung anderer Elemente — wie wir sie nachweisen können — hat diesen Prozess wesentlich begünstigt.

Der Inhalt des biblischen Evangeliums, die Bedeutung der heiligen Geschichte, das Gepränge der kirchlichen Funktionen, sollte offenbar durch die Richtung der karolingischen Malerei eine eingehende Würdigung erfahren. Freilich hat die gewollte Abhängigkeit von den alten Typen manchmal die Entfaltung der schöpferischen Thätigkeit, das freie Heraustreten der Gedanken, gehindert, aber diese Beschränkung kam doch nur einer Vertiefung der überlieferten Motive zu gute.

Ueberliefert waren auch die figürlichen Darstellungen in den Handschriften von nur dekorativer Bedeutung, welche meist symbolischen Charakter tragen. So ist z. B. die Frau, welche Hühnern Futter streut, (Bibel Karls des Kahlen) gewiss weder aus dem übermüthigen Spiel der Künstlerlaune entstanden, noch nach orientalischen Vorbildern gestaltet. Es ist gewiss nicht zufällig, dass auch die Darstellungen an den Thüren des Domes zu Augsburg eine Frau zeigen, welche Hühnern Futter streut. Es liegt hier offenbar eine der altchristlichen Kunst geläufige Allegorie auf die Kirche vor, die durch Werke der Kleinkunst, durch Gemmen und Münzen, der karolingischen Kunst überliefert wurde. *)

*) Vergl. Merz, Die Bildwerke an der Erzthüre des Augsburger Doms. Stuttgart, 1885. S. 377. Es ist übrigens dabei zu beachten, dass sich an einzelnen Figuren dieses Werkes unschwer Nachwirkungen der karolingischen Kunstweise erkennen lassen.

Namentlich aber in Mosaikmalerei und Sarkophagskulptur haben wir die Wurzel der karolingischen Kunst zu erblicken. Aber auch die Zwischenglieder, welche von der römisch-altchristlichen Malerei zur karolingischen hinüberführen, fehlen nicht. Der Asburnham-Pentateuch ist freilich bis jetzt noch der einzige Vertreter jener hochwichtigen Handschriftengruppe, welche die grosse Vermittlerrolle übernommen hat und die Anton Springer mit Recht die unmittelbare Vorstufe der karolingischen Miniaturen nannte.*) Lernten so die karolingischen Künstler aus diesen Handschriften die Illustrationen besser gliedern, die Kompositionen klarer ordnen, so schöpften sie vielleicht noch mit gesteigerter Lust unmittelbar aus dem altchristlichen Motivenschatze, aus Mosaiken und Skulpturen.

*) Die Genesisbilder in der Kunst des frühen Mittelalters, Leipzig, 1884 S. 71. The miniatures of the Ashburnham Pentateuch edited by Oscar von Gebhardt. London, 1883. Leopold Delisle, Les très anciens manuscrits du fonds Libri dans les collections d'Asburnham Palace. Communication faite à l'Academie des inscriptions, le 22 février 1883 und Rapport à Mr. le ministre de l'instruction publique le 28 Juin 1883. Palaeographical Society pl. 239.

Die karolingische Malerei unter orientalischem Einflusse.

Die »orientalische Frage« steht noch heute im Vordergrunde des Interesses, wenn es gilt, die Einflüsse fremder Völker auf die karolingische Kunst zu untersuchen.

Es ist aber, um volle Klarheit über die Art des byzantinischen Einflusses auf die karolingische Kunst zu gewinnen, vor Allem nöthig, die politischen Beziehungen zwischen dem karolingischen und byzantinischen Reiche kurz zu berühren. Durch die Eroberung des Longobardenreiches waren die Griechen unmittelbare Nachbarn der Franken geworden. Bis zur Kaiserkrönung Karls (774—800) bestehen die Beziehungen zwischen beiden Reichen aus Streitigkeiten und Verhandlungen um die Grenzlandschaften Istrien, Dalmatien und vornehmlich um das Herzogthum Benevent, welches 787 von Karl in feste Abhängigkeit gebracht wird, seit ca. 790 sich derselben aber wieder entzieht.*) Der Bilderstreit führte eine Annäherung der Kaiserin Irene an Karl herbei: er erscheint auch für uns als der wichtigste Faktor der byzantinisch-fränkischen Beziehungen. Die griechischen Kaiser waren bisher entschiedene Bilderfeinde gewesen. Mit Irene bestieg eine bilderfreundlich gesinnte Kaiserin den Thron. Die Verbindung mit Karl wollte sie möglichst fest und dauernd gestalten. Und die Folge dieser

---

*) Fr. Hirsch, Papst Hadrian I. und das Fürstenthum Benevent in »Forschungen z. d. Gesch.« 13, 33ff. Vergl. ferner: Venediger, Versuch einer Darlegung der Beziehungen Karls des Grossen zum byzantinischen Reiche. Halle, 1872. Strauss, Beziehungen Karls des Grossen zum griechischen Reiche bis zum Sturz der Kaiserin Irene. Breslau, 1877. Otto Harnack, das karolingische und das byzantinische Reich. Göttingen, 1880.

freundschaftlichen Beziehungen war die Verlobung ihres Sohnes mit Karls gleichfalls unmündiger Tochter Hruotrut. Im Jahre 785 ungefähr schickte Karl eine Gesandtschaft nach Byzanz, welche vermuthlich den Zweck hatte, als Erwiderung auf die griechische Gesandtschaft des Jahres 781 einen conventionellen Verkehr zwischen dem fränkischen und griechischen Hofe zu unterhalten. Die fränkischen Gesandten kehrten in Begleitung der griechischen Gesandten, die den König in Capua aufsuchten, am Anfang des Jahres 787 zurück. In Capua sollte der Heirathsvertrag abgeschlossen werden, jedoch konnte eine Einigung über den abzuschliessenden Vertrag nicht erzielt werden. Die Verhandlungen verliefen fruchtlos. Karl sandte an Irene sein Ultimatum, und diese rüstete sich statt aller Antwort zum Kriege mit den Franken.

Die Kaiserin Irene lud zur Beschickung des allgemeinen Concils, welches sie behufs Erneuerung des Bilderdienstes abzuhalten beschlossen hatte, auch den Papst ein. Das Concil fand thatsächlich unter Assistenz päpstlicher Gesandten im Sommer 787 zu Nicaea statt. Dass auf der von Karl nach Frankfurt berufenen Synode der Bischöfe des ganzen Frankenreichs das Concil von Nicaea als siebentes öcumenisches für ungültig erklärt wurde, habe ich bereits dargelegt. In den karolinischen Büchern ist die Erbitterung des Kaisers gegen den byzantinischen Hof und dessen Anmassungen in die Feder Alkuins geflossen. Das nicaenische Concilium hatte sich in der That eine Menge von Blössen gegeben, weil es statt einer allgemeinen und vernünftigen Begründung Lokalinteressen geltend machte, weil es sich zu Grundsätzen bekannte, die das moralische Gefühl empören mussten. Mit leidenschaftlicher Heftigkeit, die aus seinem persönlichen Hass gegen den byzantinischen Hof hervorging, forderte Karl vom Papste die förmliche Verdammung des Kaisers Constantin und seiner Mutter Irene. *) —

*) Die von Ludwig d. Fr. nach Paris einberufene Synode bahnte allerdings zwischen Konstantinopel und dem fränkischen Hofe einen regen Verkehr an, jedoch blieb derselbe ohne Folgen für die weitere Entwicklung der karolingischen Malerei. Vergl. Simson, Jahrb. d. fränk. Reichs. I. S. 278.

Seit die byzantinische Kunst unserem Verständnisse näher gebracht ist, haben die Anschauungen von ihrer Bedeutung und ihrem Wesen eine förmliche Umwälzung erfahren — die alten Vorurtheile sind geschwunden und eine völlig neue Auffassung hat Platz gegriffen.*)

Die byzantinische Malerei erscheint uns heute als eine Kunst von vollkommener Selbstständigkeit, von regelmässiger Entwicklung und von lebhafter, beredter Ausdrucksfähigkeit. Es ist unläugbar, dass diese höhere Stufe der Entwicklung dem Orient in der Kunst den Vorrang zuweist, aber dieses Zugeständniss schliesst nicht die Folge in sich ein, dass die byzantinische Kunst die Quelle der karolingischen ist.

Wir haben uns allerdings davon überzeugt, dass die junge karolingische Malerei auf ihre Meister hört, wir können verfolgen, wie ihr auf zahlreichen Wegen und Kanälen neue Motive zugeführt werden. Mit dem Gedanken an den ewigen Fluss aller Dinge, dem Weltgesetze, dass überall Werden und Bewegung ist, kann nicht nur die Natur-, sondern auch die Kunstforschung in ihrer Weise Ernst machen.

Doch wenn wir untersuchen, welcher Antheil der byzantinischen Kunst an der Entwicklung der karolingischen Malerei zukommt, so werden wir zu dem Ergebniss gelangen, dass sie einflusslos auf Form und Technik geblieben ist. Die byzantinische Hypothese ist, wie gesagt, das Erbe einer Zeit, welche die byzantinische Kunst nicht kannte: eine befriedigende Begründung der Hypothese ist niemals gegeben worden.

Die politischen Beziehungen zwischen den beiden Reichen hemmten eher den Einfluss, als dass sie ihm den Weg bahnten. Der lernbegierigen Hofkunst musste die byzantinische Malerei verschlossen bleiben: die Stellung der karolinischen Bücher, die Beschlüsse des Frankfurter Conciliums, die scharfen Bestimmungen, welche da und dort zum Ausdruck gelangten, geboten Entsagung, Zurückhaltung von irgend einer Benutzung der byzantinischen Malerwerke.

Man darf, um dies zu widerlegen, nicht auf die Thatsache

*) Wir verdanken diesen Wandel der Anschauungen namentlich den Forschungen Kondakoffs und Anton Springers.

verweisen, dass die Libri carolini auch die Antike verdammten. Mit dem Alterthum stand Karl und seine Umgebung auf vertrautem Fusse, von ihm hatte er die feste Ueberzeugung gewonnen, dass es in die Entwicklung der höheren geistigen Bildung seines Volkes eingreifen müsse.

Die Erinnerung an die Griechen und ihre Bilder aber rief den glühenden Hass des Kaisers wach, weil der Einfluss seiner Gegner noch zu unmittelbar und gewaltig war, als dass es dem zornerfüllten Karl und seinem gleichgesinnten Freundeskreise möglich gewesen wäre, die byzantinischen Schöpfungen in ruhigem Lichte zu betrachten.

Die junge karolingische Hofkunst durfte es nicht wagen, aus dem byzantinischen Formenschatze zu schöpfen, weil, so lange Karl unversöhnlichen Geistes war, die Werke der Byzantiner in seinen Augen nicht den Stempel der Gültigkeit trugen.*)

Eine innere Verwandtschaft der karolingischen Kunst mit den Eigenthümlichkeiten der orientalischen wäre trotzdem nicht unmöglich. Aber von einigen äusserlichen Aehnlichkeiten und gleichartigen Mängeln, die keinen Schluss auf einen inneren Zusammenhang gestatten, abgesehen, lässt sich nur nachweisen, dass die karolingische und byzantinische Kunst ganz verschiedene Wege gingen, dass sie in den Grundzügen der Auffassung des Inhaltes, in der Kompositionsweise und in der Art der technischen Mittel von einander vollständig verschieden sind.

Eine nüchterne und besonnene Kritik wird weder die Entwicklung der karolingischen Malerei aus byzantinischen Einflüssen zu erklären, noch — trotz aller Verschiedenheiten und Gegensätze — die Anklänge an orientalische Kunst abzuläugnen versuchen. Diese Anklänge sind aber gewiss nicht die Folgen einer unmittelbaren Beeinflussung, sondern die Beweise gemeinsamer Abstammung.

Hubert Janitschek**) hat nun in geistvoller Weise darauf hingewiesen, dass die reich dekorirten Bogen, welche die Kanones

*) Theganus versichert allerdings, dass Karl unmittelbar vor seinem Tode die Evangelien mit Griechen und Syrern corrigiert habe.

**) Strassburger Festgruss an Anton Springer 1885.

in karolingischen Evangeliarien einrahmen, von syrischen Motiven beeinflusst sind. Die Thatsache des Verkehrs der Syrer mit dem Merovinger- und Karolingerreiche ist historisch längst erwiesen. *) Und dem Charakter der karolingischen Kunst entspricht durchaus die Lust zur Aufnahme dekorativer Motive aus dem orientalischen Formenschatze. Janitschek ging aber nicht soweit, daraus zu folgern, die Dekoration der Kanonesbogen sei überhaupt erst durch syrische Handschriften der karolingischen Kunst vermittelt worden. Vielmehr ist dieser Vorgang historisch so zu erklären: die altchristliche Kunst hatte jene einfachen Motive, wie wir sie in den Zwickeln der Handschriften sehen, der karolingischen Kunst überliefert. Der karolingische Künstler, dem es nicht darum zu thun war, einen Kanonesbogen zu copiren, suchte nur Elemente zur Dekoration der Bogen überhaupt. Die Zweckbestimmung derselben war ihm keineswegs dabei die Hauptsache; er verwendete diese Bogen, wo es der Inhalt der Bilderhandschriften eben verlangte. In den syrischen Handschriften aber fand er ähnliche Elemente der Dekoration, nur reicher entwickelt und auf freierer Grundlage. Und diese Anregung wurde von ihm rückhaltlos verwerthet. Weiter aber drang der Einfluss des orientalischen Elementes nicht — wenn man überhaupt von einem Einflusse desselben sprechen will. Doch ich setze mich mit dieser Behauptung in Widerspruch selbst zu den entschiedensten Bekämpfern der byzantinischen Hypothese. Eine karolingische Handschrift, das Drogo-Sakramentar der Pariser Nationalbibliothek, betrachtet selbst Anton Springer

*) Als Guntramn nach Orleans kam, sangen auch die Syrer in ihrer Landessprache sein Lob. Ein syrischer Kaufmann erlangte durch reiche Geschenke den Bischofsstuhl von Paris und besetzte alle kirchlichen Stellen mit Syrern. Andere Beweisstellen hat Bonamy in den Mémoires de l'académie des inscriptions T. XXI. p. 97ff. gesammelt. Darunter ist besonders die Stelle merkwürdig, welche, aus Salvianus entlehnt, von den Schwärmen syrischer Handelsleute spricht: quae maiorem ferme civitatum universarum partem occupaverunt. De Guignes in den genannten Mémoires T. XXXVII. p. 473. Loebell, Gregor von Tours und seine Zeit. 2. Aufl. 1869. S. 159. Scheffer-Boichorst, Zur Geschichte der Syrer im Abendlande in: Mittheilungen des Instituts für österr. Geschichtsforschung. VI. Bd. S. 521.

als von byzantinischen Einflüssen durchzogen. Er sagt*): »Das Sakramentarium des Drogo ist der einzige karolingische Codex, welcher die Initialen in byzantinischer Weise behandelt. Er gehört offenbar einer andern Familie an, als die übrigen karolingischen Bilderhandschriften.« Die letztere Behauptung ist vollständig richtig und für die Richtigkeit der ersteren spricht scheinbar noch ein anderer Umstand. Die Elfenbeindecke des Drogo-Sakramentarium, von der Carl Schnaase**) glaubt, sie sei eine italienische Arbeit aus dem 6. Jahrhundert, ist von demselben Künstler entworfen, der die Miniaturen ausführte. Die Darstellung der Weihe des Oels ist sowohl als Miniatur im Innern, als auch als Elfenbeinschnitzerei auf der Decke der Handschrift verwendet. Auf dieser Decke findet sich nun auch eine Darstellung der Taufe Christi, welche das sog. »spätere byzantinische Schema« zeigt, nach welchem Christus nackt im Jordan und Johannes etwas höher links von ihm steht. Drei Engel, der vorderste mit dem Trockentuche, beugen sich vor Christus. Der Jordan ist als Flussgott dargestellt.

Es handelt sich also darum, die Berechtigung der Annahme byzantinischer Einflüsse auch in den übrigen Darstellungen eingehend zu untersuchen, für die Eigenart der zahlreichen Darstellungen des Drogo-Sakramentarium aber den Nachweis zu erbringen.***)

---

*) Bilder aus der neueren Kunstgeschichte 1886. I. S. 112.

**) Geschichte der bildenden Künste im Mittelalter. I. Bd. 1869. S. 583.

***) Neuerdings hat Erich Frantz in seiner »Geschichte der christlichen Malerei« 1887, S. 273 ff. den Einfluss der byzantinischen Kunstvorstellungen auf die karolingische Malerei behauptet. Eine Widerlegung unserer Aufstellungen wird man allerdings in diesem Werke vergeblich suchen. Der Verfasser vermeidet jeden Angriff, verzichtet darauf, an die Resultate der bisherigen Forschung kritisch anzuknüpfen, ignoriert vielmehr mit eiserner Consequenz die werthvollsten Errungenschaften der heutigen Kunstwissenschaft — aber er stützt eifrig Hypothese durch Hypothese; nach seiner Anschauung »können« sogar die antiken Motive byzantinischen Manuscripten entlehnt sein!

Die karolingische Wandmalerei.

An zahlreichen Stellen der Libri Carolini wird auf den Gebrauch von Wandmalereien hingewiesen. Das Capitulare Aquense von 807 verlangt von den Sendboten Beachtung des Zustandes auch der Malereien der Kirchen. *) Einhart in seiner Vita und der Mönch von Sankt Gallen (Lib. I. Cap. 30) bezeugen die Vorliebe Karls für den Schmuck der Kirchen. Schriftsteller des karolingischen Zeitalters sprechen von Wandgemälden in Kirchen und Palästen.

Die auf Anregung Karls des Grossen entstandenen Monumente sind sämmtlich untergegangen. Das wichtigste Denkmal soll die Palastkapelle zu Aachen enthalten haben. Eine ungenügende alte Abbildung**) zeigt den thronenden bärtigen Christus, welcher die Rechte

*) Volumus atque praecipimus, ut missi nostri . . . praevidere studeant de ecclesiis, quomodo structae aut destructae sint in tectis, in macericis, sive in parietibus sive in pavimentis, necnon in pictura etc. Pertz, Mon. Germ. Leg. I. p. 149, Nr. 7. Sickel, Regesten. Acta Caroli Nr. 211. Eine ähnliche Verordnung wurde 809 und 813 erlassen.

**) Zeichnung und Beschreibung der Mosaiken stammt von dem 1686 verstorbenen Propst Vanderlinden. Ciampini, Vetera monimenta II. Taf. 41. Garrucci tav. CCLXXXII. Aus'm Weerth: Kunstdenkmale des christlichen Mittelalters in den Rheinlanden II. Taf. XXXII. Barb. de Montault, Die Mosaiken im Münster zu Aachen. 1872.

segnend erhoben hatte und mit der Linken ein Buch hielt. Hinter dem plumpen Thronsessel war die Weltkugel sichtbar. Zu Häupten des Herrn schwebte zu beiden Seiten ein buchtragender Engel. Die grössere Fläche, der Himmel, war mit Sternen übersät. Unten waren die vierundzwanzig Aeltesten dargestellt, welche in stürmischer Ekstase dem Herrn ihre Kronen darboten. *)

Diese Darstellung erinnert sowohl in der ganzen Anordnung als in den Einzelmotiven an Ravennatische Mosaiken und an die zu S. Lorenzo ausser den Mauern in Rom.

Hubert Janitschek **) hat darauf hingewiesen, dass Einhart in seiner Lebensbeschreibung Karls wohl des Münsters gedenkt, nicht aber des bildnerischen Schmuckes. Er hat auf die schlechtbeleumundete Quelle, aus welcher die Nachricht des Schmuckes der Palastkapelle geschöpft wurde, das Augenmerk gelenkt und schliesslich auf Grund einer ganz unverdächtigen Mittheilung eines Mönches des Klosters St. Jakob in Lüttich den kaum anfechtbaren Beweis erbracht, dass die Malereien aus der Zeit Ottos III. stammen.

Dieser überraschende Nachweis hat einige Verwirrung in die Reihen derer gebracht, welche auf weiteren Wanderungen auch das Gebiet karolingischer Kunstthätigkeit streiften: soweit sich diese Wirkung in dem Bedenken äussert, von dem Resultate der Forschung Janitscheks überhaupt Kenntniss zu nehmen, kann ich stillschweigend darüber hinweggehen; nur eine berichtigende Notiz am Schlusse von Dohme's »Geschichte der deutschen Baukunst« bedarf einer näheren Würdigung. Sie lautet wörtlich: »Untersuchungen im Innern der Kirche haben sicher festgestellt, dass dieselbe auf Mosaizirung ursprünglich nicht berechnet gewesen, mit alleiniger Ausnahme etwa der Fensterlaibungen.***) Die von

*) Als vor einigen Jahren die ursprünglichen Mauerflächen blossgelegt wurden, fanden sich auf den Gewölbeoberflächen der Kuppel Reste von Zeichnungen in brauner Farbe, die sich auf diese Darstellung bezogen. Die Zeichnungen scheinen, nach einer Mittheilung des Architekten C. Rhoen, als Vorbilder für die Mosaikarbeiter gedient zu haben.

**) Strassburger Festgruss an Anton Springer 1885, S. 21.

***) Man sollte doch glauben, dass der Umstand, dass die Fensterlaibungen mit Mosaiken geziert waren, das ehemalige Bestehen von solchen in dem Tambour der Kuppel zur Voraussetzung haben muss.

Ciampini beigebrachten Abbildungen des Aachener Kuppelmosaiks sind also apokryph.«

Diese Mittheilung scheint den einen Theil der Aufstellung Janitscheks bis ins Extrem verfolgen zu wollen.

Dass die Kuppel ursprünglich zur Mosaizirung oder Bemalung bestimmt gewesen ist, erhellt klar aus der auf Mosaizirung der Fensterlaibungen berechneten Anlage der Pfalzkapelle, und dass sie später bemalt wurde, geht aus den herangezogenen schriftlichen Quellen hervor. Es ist übrigens noch ein älteres Zeugniss als das Ciampinis vorhanden, welches auf die Mosaizirung der Kuppel hinweist. Wir meinen die Erwähnung der Mosaik der Palastkapelle durch P. a. Beeck, *) welche aus dem Jahre 1620 stammt. **)

Können auch die Mosaiken des Aachener Münsters nicht als Monumente aus der Zeit Karls des Grossen in Betracht kommen, so schliesst das nicht aus, dass unter Karl zahlreiche Wandmalereien in Kirchen entstanden sind: die kleine Kirche zu Germigny les Prés (Loiret) bewahrte ein Mosaik, nach inschriftlichem Zeugniss durch den Abt Theodulf 806 gestiftet. Es zeigte die Bundeslade mit der darauf liegenden heiligen Schrift, von Cherubim bewacht. Die Hand Gottes ragte aus den Wolken herab. Auf diese Darstellung sind offenbar altchristliche Motive von beeinflussender Wirkung gewesen.***) Das grosse Apsismosaik in S. Ambrogio zu Mailand ist etwas später, um 832, entstanden. In der Mitte thront Christus, an seiner Seite stehen die Heiligen Gervasius und Protasius. Ueber denselben schweben die Erzengel Michael und Gabriel, Kronen in den Händen haltend. Die Städte Mailand und Tours sind zu beiden Seiten durch reiche Kuppelkirchen angedeutet. In den offenen Thoren dieser Kirchen wird die Gestalt des hl. Ambrosius sichtbar, wie er hier das hl. Messopfer darbringt, dort an der Bahre des hl. Martinus die geistlichen Funktionen verrichtet. Wir ziehen dieses Werk in den Kreis unserer Betrachtung, weil es am ersten geeignet sein dürfte, uns einen

*) Aquisgranum, Uebersetzung von Käntzeler.

**) C. Rhoen in der »Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereins.« 1886. S. 63.

***) A. Lenoir, Archit. monastique. II. p. 144, 145.

Begriff von der technischen Schulung und der Auffassungsweise karolingischer Wandmalerei zu geben.*)

Die metrischen Inschriften oder tituli aus der karolingischen Periode, welche uns in Handschriften überliefert sind, besitzen bekanntlich eine hervorragende kunsthistorische Bedeutung. Diese erklärenden Unterschriften gewähren uns namentlich auch für den Untergang der Wandgemälde einigen Ersatz. Vier Tituli des Bischofs Bernowin (von Clermont?), dessen Lebenszeit nicht genau zu bestimmen ist und etwa in das erste Viertel des 9. Jahrhunderts fällt, können wohl mit Recht auf Wandgemälde bezogen werden. Sie dienten als Unterschriften zu Bildern, mit welchen er eine unter Beihülfe Karls errichtete Kirche schmückte **). Die Bilder stellten die Verkündigung, die Geburt des Herrn, die Kreuzigung und Himmelfahrt dar.

Versus de adnunciacione.

Hic Mariam claro Gabrihel sermone salutans
Inquid: »Amica dei, virgo tonantis, ave«!
Hic fert ecce deum Christum veneranda Maria;
Joseph in obsequio gratus utrique comes.
Et domini reddit mater praecelsa futura:
»Sic mihi fiat«, aiens, »pareo namque libens«.
Propitius nobis, petimus, jam parce redemptis,
Pro quibus es factus, rex, homo, jure deus.

De nativitate.

Hic natus passus surgens scandensque redemptor
Cardine quadrato colitur, quo vertitur orbis.
Praedicat en natum occasus, oriens quoque passum,
Auster surgentem, septentrio ad ethera vectum.

De passione.

Hic pia pacifici memoratur passio Christi,
Quam modico carnis tempore parte tulit.

---

*) du Somérard, L'art au moyen âge; Album, serie IX. pl. 18.

**) Dümmler, Poetarum latinorum medii aevi tom. I. pars prior p. 413.

O veneranda nimis mors est, qua vita redemptis
Redditur et sanctis proemia larga parat.
Mors igitur mortis crux Christi jure colenda est,
Qua dempsit mundo crimina cuncta deus.

Versus de ascensione.

Hic pia surgentis veneranda est gloria Christi,
Qui cum patre simul regnat ubique deus.
Qui ter discipulis uno sub limine solis
Apparuit gaudens, gaudia magna dedit.
Tu quoque gaudebis, lector, qui talia credis,
Si caritate fidem spemque tenere velis.

Auf ein grösseres vermuthlich in der Apsis einer Kirche gemaltes Bild dichtete Alkuin den folgenden titulus:

Hac sedet arce deus judex, genitoris imago,
Hic seraphim fulgent domini sub amore calentes;
Hic inter cherubim volitant arcana tonantis;
Hic pariter fulgent sapientes quinque puellae,
Aeterna in manibus portantes luce lucernas. *)

Eine andere Inschrift Alkuins kann wohl auf das Bild des hl. Christophorus am Eingange einer Kirche bezogen werden:

Martinus praesul toto venerabilis orbe,
Brictius et famulus Christi, pius atque sacerdos,
Christophorusque pius colitur hac martyr in aula:
Hi templi ingressum precibus tueantur ab hoste. **)

Für die Darstellung des Martyriums des hl. Stephanus und Laurentius als Wandmalerei verfasste Alkuin folgenden titulus: ***)

En, Stephanus lapides suffert, Laurentius ignes,
Perque iter angustum regna beata petunt.
Jure micat rutilo levitarum aula colore,
Quos vitae ad palmam mors pretiosa vocat.

*) Dümmler a. a. O. S. 330.
**) Dümmler a. a. O. S. 342.
***) Dümmler a. a. O. S. 345.

Im Palaste zu Aachen sollen die sieben freien Künste dargestellt gewesen sein. Der Bischof Theodulf von Orleans *) hat in einem Gedichte ein solches Gemälde beschrieben: Auf einem Weltkreise erhob sich ein Baum mit Blättern und Früchten, dessen Wipfel bis an die Sterne reichten. An diesen Baum schlossen sich die sieben freien Künste: an der Wurzel sass die Grammatik, mit Krone auf dem Haupte, Peitsche und Schwert in den Händen. Auf einem rechts ausgehenden Aste befanden sich die Rhetorik und Dialektik, auf einem Aste zur Linken die vier Kardinaltugenden. Die Arithmetik hielt den Baum umfangen. Auf zwei Aesten, welche oberhalb aus dem ersten hervorgingen, stand die Musik und Geometrie, während an den zwischen ihnen aufsteigenden mittleren Stamm die Astronomie sich hielt. Diese Gestalten, zu welchen sich noch die Weisheit nebst der Logik, Ethik und Physik gesellten, werden im Verhältniss zu einander näher beschrieben.

Andere tituli Theodulfs **) behandeln die verschiedenen Künste einzeln, eine Anordnung, welche darauf schliessen lässt, dass sie auch als personifizirte Darstellungen einzeln in Anwendung kamen.

Die Darstellung der sieben freien Künste ist dem karolingischen Zeitalter überhaupt geläufig gewesen: Hibernicus exul dichtete eine ähnliche Inschrift, welche vielleicht für die Darstellungen in der von dem Abte Fardulf aus Dankbarkeit für Karl den Grossen erbauten Pfalz bestimmt war. ***)

Ein anderes bereits erwähntes Gedicht Theodulfs beschreibt eine bildliche Darstellung der Erdsphäre, welche Theodulf hatte anfertigen lassen, um bei Tische den Gedanken und Gesprächen der Gäste

---

*) Theodulf, ein Gothe, war jedenfalls jünger als Alkuin. Die Zuneigung, welche Karl für ihn fühlte, vererbte sich anfänglich auch auf Ludwig den Frommen, allein Theodulfs Betheiligung an der Verschwörung des Königs Bernhard von Italien wurde durch die Verbannung nach Angers bestraft. Kurze Zeit nachdem er die Gnade des Kaisers wieder erlangt hatte, starb er 821. Bericht der phil. hist. Klasse der kgl. sächs. Gesellschaft der Wissenschaften 1878. Dümmler a. a. O. S. 544.

**) Dümmler a. a. O. S. 629.

***) Dümmler a. a. O. S. 408. Vergl. W. Wattenbach, Deutschlands Geschichtsquellen im Mittelalter. I. Bd. S. 125. Anm. 4. (Dungal v. St. Denis.)

die Richtung auf Edleres und Würdigeres, als die gewöhnlichen Tischgespräche es sind, zu geben. Wir erhalten damit offenbar eine Beschreibung des dekorativen Schmuckes des Speisesaals des Klosters. Das Gemälde stellte den Erdkreis dar, den die Amphitrite umschloss, alle Ströme verschlingend. Mit aufgeblasenen Backen umgaben ihn die vier Winde. In dem Rund erschien die Erde in Gestalt der Kybele, einen Knaben an der Brust tragend. Neben ihr stand ein Korb mit Früchten, die Thurmkrone trug sie auf ihrem Haupte, eine Schlange im Busen, in der Hand einen Schlüssel, Cymbeln und Waffen. Vor ihr standen Hähne, Schafe, unterwürfige Löwen; ein Wagen mit einem leeren Sitz stand ihr zu Gebote.

Totius orbis adest breviter depicta figura,
 Rem magnam in parvo corpore nosse dabit.
Hic Amphitrite terrarum margine longo
 Brachia protendit flumina cuncta vorans.
Inflatis buccis discordes undique fratres,
 Insistunt orbi, sunt sua cuique loca. *)

Es ist klar, dass sich Theodulf bei der Anordnung dieses Gemäldes durchaus von antiken Eindrücken leiten liess. Aber neben solchen lehrhaften Allegoriedarstellungen, die offenbar in der karolingischen Kunst nicht selten waren, treten auch historische Gemälde auf. So in Aachen, wo neben den sieben freien Künsten angeblich auch die spanischen Kriege Karls dargestellt waren. Es ist nicht absolut unmöglich, dass sich die Malerei unter Karl dem Grossen an derartigen grossen Historienbildern versucht hat, aber es entspricht den thatsächlichen Verhältnissen weit mehr anzunehmen, dass diese Wandmalereien aus der Zeit Ludwigs des Frommen stammen. Auch der grosse Bildercyklus zu Ingelheim ist erst unter Ludwig dem Frommen entstanden. Ermoldus Nigellus ist der Erste, welcher der künstlerischen Ausschmückung der Kirche und des Palastes zu Ingelheim in seinem Lobgedichte auf Ludwig den Frommen gedenkt.**) Er schildert — offenbar aus

*) Vergl. S. 36. Dümmler a. a. O. I. 548.

**) Ermoldi Nigelli carmen, Lib. IV. v. 181—282. Dümmler a. a. O. II. 63 ff. Ermold, ein Aquitane, Günstling des Königs Pipin. Wegen seines

eigener Anschauung — wie die Kirche auf der linken Wand mit Geschichten aus dem alten Testamente geschmückt ist, mit der Darstellung der ersten Menschen im Paradiese, dem Sündenfall und der Scham vor dem Herrn, Adam als Ackermann und dem Brudermord, der Sündfluth, Abraham, Joseph in Aegypten, dem Auszug aus Aegypten, Moses auf dem Berge Sinai und den Wundern in der Wüste, der Reihe der Propheten und Könige, Davids Thaten, Salomons Tempelbau, den Führern des Volkes und den bedeutendsten Priestern und Vornehmen. Die rechte Wand zeigte Begebenheiten aus dem neuen Testamente: die Verkündigung Mariä, die Geburt des Herrn, die Anbetung der Hirten, die drei Weisen, den Kindermord zu Bethlehem, die Flucht nach Aegypten, Christus bei seinen Eltern, die Taufe, die Versuchung, die Krankenheilung, die Todtenerweckung, die Teufelaustreibung, den Verrath des Judas, den Tod Christi, die Erscheinung des Herrn und die Himmelfahrt.

His est aula dei picturis arte referta,
Pleniter artifici rite polita manu.
Regia namque domus late persculpta nitescit,
Et canit ingenio maxima gesta virum.

Die Gemälde in der Pfalz boten Darstellungen weltlichen Inhalts. Auf der linken Saalwand waren die Thaten und Schicksale von fünf Königen oder Helden berühmter Reiche des Alterthums geschildert: die Kriege des Ninus, welche die Assyrische Weltmonarchie begründeten, die thörichte Rache, welche Cyrus an dem Flusse Gyades nahm, als eines der heiligen Rosse in demselben ertrank, Tomyris, das Haupt des Cyrus in den mit Blut gefüllten Schlauch tauchend, Phalaris, der den Erzgiesser Perillus in seinem ehernen Stier verbrennen liess, die Gründung Roms und die Ermordung des Remus, Hannibal, welcher in der Schlacht in den Sümpfen Etruriens das Auge verliert, die Siege Alexanders des Grossen.

---

schädlichen Einflusses auf denselben wurde er von Kaiser Ludwig nach Strassburg verbannt. Der Codex der Wiener Hofbibliothek enthält die vier Bücher zum Preise Ludwigs fast vollständig. Eine auf der Ausgabe von Pertz beruhende Uebersetzung stammt von Pfund. (Berlin 1856.)

Die zweite Abtheilung des Cyklus eröffnete die Gründung des Hauptsitzes des Römisch-christlichen Reiches durch Constantin den Grossen. Dann folgten die Grossthaten des Kaisers Theodosius, der siegreiche Feldzug des Karl Martell gegen die Friesen, die Eroberung Aquitaniens durch Pipin, endlich die Kaiserkrönung Karls und seine Unterjochung der Sachsen.

Die Anordnung dieses Bildercyklus ist ohne Zweifel von dem Werke des Paulus Orosius beeinflusst. Bock *) hat überzeugend nachgewiesen, dass wir in diesem Werke die nähere Quelle besitzen, welche den Stoff für einen Theil der bildlichen Darstellungen lieferte.

In diesem umfangreichen weltgeschichtlichen Compendium gelangt die zweifache Richtung der karolingischen Kunst zum Ausdruck: die religiöse und die weltliche. Die antike und die altchristliche Ueberlieferung schmolzen offenbar zusammen in diesem breitangelegten Werke, das schon in Hinsicht auf die fein durchdachte Komposition als die glänzendste Leistung karolingischer Malerei bezeichnet werden darf. Die Verherrlichung der gewaltigen Persönlichkeit Karls des Grossen, in welche dieser volltönende Bildercyklus ausklingt, ist ohne Zweifel einem tiefernsten Gemüthe entsprungen, das der Thatkraft des grössten Helden des karolingischen Stammes zur Erinnerung und Nachahmung der Lebenden ein stolzes Denkmal setzen wollte. Ihm engverwandt, in demselben Geiste gedacht und von derselben Eigenart war offenbar auch die künstlerische Verherrlichung der Thaten Karls in Spanien.

So sehen wir, wie unter Ludwig dem Frommen die Wandmalerei die höchste Stufe ihrer Entwicklung erreicht. Im Dienste der Religion hat sich die künstlerische Wirksamkeit die Freiheit der Gedanken bewahrt. Die lange Zeit fast unüberwindliche Scheu vor der Darstellung weltlicher Gegenstände ist einer freudigen Pflege auch der profanen Malerei gewichen. Es ist ein unverkennbares Merkmal der Wandlung, welche sich nun vollzieht, dass uns Malernamen entgegentreten. Die Gesta Abb.

*) Niederrheinisches Jahrbuch für Geschichte und Kunst. Bonn 1844. S. 241 ff.

Font.*) erzählen von dem Refektorium zu Fontanelle, es sei von der Hand eines trefflichen Malers Madalulfus aus Cambrai mit Malereien geschmückt worden. Und aus Fulda berichtet der Mönch Candidus — Bruun — in dem Leben des dritten Abtes Eigil, richtiger Aigil, (817—822) von dessen Bauten, wie er die Klosterkirche wiederherstellte und die Apsis derselben über dem Grabe des heiligen Bonifaz mit eigner Hand mit Gemälden schmückte:

Absida quam super exstructa namque imminet ingens
Quamque egomet quondam hac Christi nutritus in aula
Presbyter et monachus Bruun vilisque magister
Depinxi ingenio tenui parvaque Minerva
Formans expressi varios ferrugine vultus.**)

Die Verse, welche Hrabanus Maurus, der Schüler Alkuins und Lehrer Walahfrids in Fulda auf Gemälde dichtete, weisen meist auf Darstellungen des gekreuzigten oder des auferstandenen Heilandes hin: Versus in tabula inter Seraphin posita.

Hic deus est Christus dominus qui regnat ubique,
Et cruce confixus noxia vincla rupit.***)

Auf dieselbe Bestimmung, als Unterschrift eines Gemäldes zu dienen, deuten unmittelbar die Verse »In capella Mauri« hin:

Flecte genu, qui intras, Christum tu et pronus adora,
Cujus imago super picta colore micat.†)

Auf eine typologische Anordnung der Bilder weist der titulus des Hrabanus: in eadem capella de figuris:

Gratia clave aperit, quae clausa prophetia condit,
Quae lex significat, et quae hagiographa figurat,
Psallite vos, pueri laeti, et benedicite Christo,
Ipse dabit vobis praemia laeta polo.††)

Hier kann vielleicht auch der Hinweis auf eine Inschrift des

*) Pertz, Mon. Script. tom. II c. 17. p. 296. 297.
**) Dümmler a. a. O. tom. II. 112.
***) Dümmler a. a. O. tom. II. 220.
†) Dümmler a. a. O. tom. II. 222.
††) Dümmler a. a. O. tom. II. 222.

Hrabanus angereiht werden, welche eine Malerei, ein Bild Christi, erläutert, das zwischen den Gestalten des Petrus und Paulus, der Maria und des Erzengels Michael auf dem Boden eines Reliquienkastens dargestellt war:

En arca haec claustro custodit maxime capsam,
Quae salvatoris pollet honore pio.
Virginis hic matris conduntur munera sacra,
Quae dominum mundi edidit ex utero.
Martinus praesul, simul hic Sabaque eremita,
Princeps et Petrus, pariter martyrque Emerammus.
En Jesu Christi picta consistit imago,
In capsae gremio quattuor et procerum.
Petrus cum Paulo, sanctissima virgo Maria,
Et Michael princeps recte tenent latera.
Hoc opus, hoc etenim jussu confecit Isanbert,
Hoc Rodulph pictor arte manuque dedit.
Ambobus Christus regna tu redde polorum,
Hoc, omnes sancti, poscite vos precibus. *)

Ein Titulus des Florus Lugdunensis, eines jüngeren Zeitgenossen Hrabans, bezieht sich auf ein Apsidenbild, welches Christus, von den Symbolen der Evangelisten umgeben, die Apostel, Johannes den Täufer, die vier Paradiesflüsse und das himmlische Jerusalem mit dem Lamme zeigt.

Martyribus subter venerabilis emicat aula,
Martyribus supra Christus rex praesidet altus.
Circumstant miris animalia mystica formis,
Nocte dieque ymnis trinum inclamantia numen.
Adstat apostolicus pariter chorus ore corusco,
Cum Christo adveniet certo qui tempore judex.
Vivaque Hierusales, agno inlustrante refulgens,
Quattuor uno agitat paradisi flumina fonte.
Pignoribus sacris clarus baptista Johannes
Altare inlustrat, poscentia pectora purgat. **)

*) Dümmler a. a. O. II. 226.
**) Dümmler a. a. O. II. S. 548.

An Berichten über künstlerische Unternehmungen aus St. Gallen fehlt es nicht. Der hochverdiente Abt Grimald (841—872) liess, wie sein Nachfolger Hartmut, die Kirche des heil. Gallus mit goldglänzenden Malereien ausstatten. Unter ihm wurde auch die Othmarkapelle mit Gemälden geschmückt und zwar durch Mönche, welche eigens aus dem Kloster Reichenau berufen wurden: *)

Aula palatinis perfecta est ista magistris
Insula pictores transmiserat augia claros.

Angeblich waren die göttliche Weisheit (sophia), die sieben Weltweisen und Heilige vereinigt dargestellt. Obwohl sich die Darstellung der Sophia in einer frühkarolingischen Bibel nachweisen lässt, dürften unter der angegebenen Bezeichnung doch eher Maria und die Propheten zu verstehen sein.

Die Carmina Sangallensia enthalten denkwürdige Versus de euangelio ad picturam, die ausführliche Angabe des bildlichen Schmuckes der Wände einer Kirche. Der rechten Chorseite waren folgende Darstellungen gewidmet:

Angelus ecce seni promittit munera nati,
Quem populus trepidans foris expectabat et orans.
Concipit en verbo prolem castissima virgo,
Angelus hic sponsam Joseph commendat alendam.
Hic genitrix domini meat Elisabethque salutat,
Utque deo exultet Johannem spiritus implet.
Zacharias suboli nomen posuere propinqui,
Sed mage Johannes certant vocitare parentes.
Nunciat angelicus Christum pastoribus ymnus:
In stabulo dominum celebrant en omnia parvum.
Ecce magi solio praesentant munera vero,
In somnis moniti faciem fugere tyranni.
Sistitur hic domino Jesus cum munere jusso,
Mox ipsum dominum didicerunt corda piorum.
Partibus Aegypti differtur passio Christi,

*) Jod. Metzler bei Canisius, Lect. ant. V. 783, Joach. von Watt, Histor. Schriften I, 164—66. Migne a. a. O. CXXVI, 989. Cod. St. Galli 397 p. 50. s. IX. Ratperts Casus S. Galli c. 28 (ed. Meyer v. Knonau) p. 51.

Quem simulacra tremunt et cara habitacula linquunt.
Praecipit Herodes natos cruciare recentes,
Milia lactantum tendunt laetantia caelum.
En senibus potior reperitur pusio doctor,
Qui tamen imperium dignatur ferre parentum.

Die rechte Wand des Mittelschiffes (statio populi) wird so geschildert:

Baptizat dominum servi devotio summum,
Praedicat hunc genitor, invisit spiritus unctor.
Daemonis en fraudes Christus contemnit inanes,
Eius cunctimodas ducens ut stercora pompas.
Demonstrat placidum Johannes nutibus agnum,
Andreas sequitur, fratri comperta profatur.
Imperat os vitreum post se properare Philippum,
Nathanahel spissa qui mox subducit ab umbra.
Testibus hisce novum fecit de flumine signum,
Convivis latices in vitea pocula vertens.
Retia germani linquunt in nomine Christi,
Mox alii lacrimas spernunt cum nave paternas.
Omnipotens medicus hominum miserator et unus
Omnimodis pressos jussit discedere sanos.
Spiritibus diris hominum de corpore pulsis
Das pecorum furiare greges, justissime judex.
En verbum domini curat medicamine verbi,
Praecipit et sanum proprium portare grabattum.
Principis ut natam sanet vel suscitet, ibat,
Furatur mulier sacra de veste salutem.
Reddidit en stupidae dominus sua munia dextrae,
Consilium stolidi faciunt de sanguine Christi.
Unicus en viduae redivivus redditur orbae,
Ingeminant plebes: »O vere, magne prophetes.«
Saltatrix petiit caput, innocuumque recepit,
Lictores fluvidum linquunt in carcere truncum.
Panibus ex quinis et piscibus haud mage binis,
En hominum large saturantur milia quinque.
Christus aquae fluctu pressit vestigia gressu,

At fidei dubium mergunt vada turgida Petrum.
Ydropicum tangente manu, quae cuncta creavit,
Pallidus humor abit, facies et laeta rubescit.
Ecce decem mundans templo se ferre jubebat,
Unus regreditur grates persolvere Jesu.
Contentus pueros deus est benedicere parvos
Talibus atque sui promittit gaudia regni.
Hic scribae domino sistunt in crimine captam,
Quam placidus censor damnatis solvit eisdem.
Ex limo reparat quicquid natura negabat,
Qui luteum primo totum plasmaverat Adam. *)

Die gegenüberstehende linke Wand zeigte die Darstellung der Passion:

Esse sibi patrem domino tractante tonantem
Plebs furibunda pium certat lapidare magistrum.
Mortue quatriduo, foetens et corpore toto,
Lazare surge, veni, te morti tollo rapaci.
Funeris obsequium mulier praevenit amicum,
Dum caput atque pedes nardo perfudit honora.
Mansuetum regem plebes devota frequentat
Frondea cum festis praeiens comitansque choreis.
En urbis miserae dignatur flere ruinas,
Quae manibus crudis ipsum discerpere gestit.
Hic sub carne latens deitas per signa patescit,
Dum turbas patria flagro proturbat ab aula.
En ficum viridem sterilem remanere jubebat,
Quod sibi jejuno fructum praebere negabat.
Agricolae servos caedentes vulnere saevo
Post natum domini satagunt hic mittere morti.
Gentiles dominum cupiunt jam cernere Christum,
Discipulos idem mortem perferre docebat.
Ecce sacerdotum primi populique nefandi
Infidum famulum censu corrumpere gaudent. **)

---

*) Dümmler, a. a. O. II. 480.
**) Dümmler, a. a. O. II. 482.

Für die Eingangsseite der Kirche (in fronte occidentali) war folgender Bilderschmuck in Aussicht genommen:

Ecce tubae crepitant quae mortis jura resignant,
Crux micat in caelis, nubes praecedit et ignis.
Hic resident summi Christo cum judice sancti,
Justificare pios, baratro damnare malignos.*)

Der Bilderkreis, welchen die leider nicht vollständig erhaltenen Sangallenser Verse schildern, lässt ebenso wie der Ingelheimer die typologische Auffassung erkennen. War er, woran ich nach der Fassung der erklärenden Verse nicht zweifle, zur Ausführung gekommen, so bildete er das zweitbedeutendste Denkmal karolingischer Malerei, von dem wir Kunde haben. An eine solche Entfaltung der Erzählung des Lebens Jesu hatte sich bisher die Malerei nicht gewagt. Wohl führen die Gemälde zu Ingelheim die Schöpfung des Menschen bis zu seiner Erlösung vor Augen, bedeutsame Scenen aus den heiligen Büchern, die Gründer und Wohlthäter der Kirche, — breiter und ausführlicher, aber auch inhaltlich abgeschlossener und deshalb mächtiger in der Wirkung erscheint der Bilderkreis in der Schilderung der Sangallenser Verse. Die leitende Idee galt der Verherrlichung Christi, der ausführlichen Schilderung seiner Lebens- und Leidensgeschichte. Die scheue Zurückhaltung, welche die Malerei bis jetzt Scenen aus der Lebensgeschichte Christi gegenüber bewahrte, war einer freien, lebenswarmen Auffassung gewichen, die ohne Zweifel auch die Begebenheiten glaubwürdig und von innen belebt darzustellen bemüht war, soweit die Rohheit und Flüchtigkeit der Technik dies gestattete.

Ueber das Herstellungsverfahren der karolingischen Wandmalereien können natürlich nur Ansichten geäussert werden, deren sichere Begründung bei dem gänzlichen Mangel der Denkmäler unmöglich ist. Doch steht ja fest, dass die Behandlung al secco im frühen Mittelalter häufig Anwendung gefunden hat. Die Contouren der Zeichnung, gewöhnlich mit rothbrauner oder schwarzer Farbe fixirte Umrisse, wurden, nachdem der Hintergrund

**) Dümmler, a. a. O. II. 481, 482.

einfarbig angelegt war, mit den Lokaltönen ausgefüllt, die Schatten angedeutet und die Lichter aufgesetzt. Ein solches Bild wirkte flach wie ein gemalter Teppich und war darum zur Wanddekoration vorzüglich geeignet. Der Ort der Handlung wurde nur angedeutet, auch die Figuren wurden eigentlich nur skizzirt. Die karolingischen Wandmalereien waren ohne Zweifel in dieser Art des Teppichstils ausgeführt und erfüllten in der That die Aufgabe, welche der Wandmalerei Papst Gregor *) und nach ihm die karolinischen Bücher zugewiesen hatten: für die des Lesens Unkundigen eine verständliche Schrift zu bieten — nescientibus vero pro ejusdem pietatis doctrina pictae vel fictae. **) Der Lehrzweck erscheint den Wandmalereien des karolingischen Zeitalters deutlich aufgeprägt. Neben der wachsenden Freude am Bilderschmucke, welcher zur Erhöhung des feierlichen Eindruckes bedeutsamer Stätten diente, hat diese grossen Werke, in denen sich Gedankenfolgen in einer Folge von Bildern aussprechen konnten, der durch den Inhalt der Gemälde bekundete Zweck geschaffen, das Volk zu belehren und zu erbauen.

---

*) Vgl. Anmerkung S. 23.

**) Aus dem von der Pariser Versammlung 825 entworfenen Schreiben des Papstes an die Griechen. (Mansi I. 463 ff.)

Die karolingische Miniaturmalerei.

Karl der Grosse weckte im Frankenreiche ein neues wissenschaftliches Leben. Sein Machtwort wand den Mönchen die Werkzeuge der Feldarbeit aus den Händen, um ihnen dafür die Feder in die Hand zu geben und ihnen, wie Alkuin sagt, begreiflich zu machen, dass das Abschreiben von Büchern um so viel verdienstlicher sei, als der Weinbau, um wie viel mehr jenes den Geist erhebt, als dieses.

Man verlangte jetzt von der geistlichen Brüderschaft mehr, als die Wildniss der Wälder zu lichten, den Boden mit Getreide, die Anhöhen mit Reben zu bepflanzen.

Die Fehlerhaftigkeit der kirchlichen Bücher erregte vor Allem Anstoss bei dem Kaiser. Schon in einem Capitulare von ca. 782 finden wir die Anfänge der Bestrebungen Karls, einen von Fehlern gesäuberten Bibeltext herzustellen. *) Durch sein Aachener Capitulare von 789 cap. 71 verordnete er Abhülfe des Uebelstandes, bestimmte die Forderungen, welche an das Alter, den Fleiss und die Sorgfalt des Abschreibers gestellt werden müssen, damit die gottesdienstlichen Bücher nicht durch grobe Fehler entstellt werden.

*) Pertz, M. G., Legum. Tom. I. pag. 44. Sickel, Regesten. Acta Caroli N. 98 (782—786).

Das kritische Streben der karolingischen Zeit äussert sich an zahlreichen Stellen.*) Es ist kein geringes Verdienst Alkuins, dass er Genauigkeit im Abschreiben der Bücher durch sein Beispiel empfahl und durch seine Anweisungen möglich machte. Die wichtigste der von Alkuin unternommenen Textreinigungsarbeiten war ohne Zweifel jene, welche sich auf den Text der lateinischen Bibel bezog.**)

In einem Briefe an den Kaiser***) bittet Alkuin denselben, einige seiner Schüler nach England senden zu dürfen, um in York von vorzüglichen Unterrichtsschriften, die er während seines Aufenthaltes daselbst benutzen konnte, Abschriften für das Kloster in Tours anfertigen zu lassen, damit, wie er sich ausdrückt, diese unschätzbaren Früchte der Weisheit nach Frankreich verpflanzt, im Garten von Tours ebenso blühen möchten, wie zu York.

Zu der neu auflebenden Kritik des Textes gesellte sich die Pflege der Handschrift. Das erwachte Schönheitsgefühl wendete sich ab von den verwilderten Schriftzügen. Es ist ein ächt künstlerischer Zug, dass das Bedürfniss nach harmonischen Formen die Entwicklung der Schrift leitet, das Bedürfniss, auch das Auge zu befriedigen, diese Reform herbeiführt. Am Hofe wurde die Schreibekunst fleissig geübt; in St. Wandrille errichtete 787 Abt Gervold eine Schreibschule, wie sie schon an vielen Orten bestand. Von höchster Bedeutung aber war die Schule von Tours, welcher von 796—804 Alkuin vorgestanden hat. †) Ist auch aus dieser Zeit kein aus Tours hervorgegangenes Manuscript erhalten, so lässt sich doch für die nächste Folgezeit eine Anzahl von Handschriften nachweisen, welche in Tours entstanden sind.

---

*) Wenn Theganus v. Hludov. c. 7 Scr. II, 592 sagt, Karl habe die ganze Zeit nach dem Abschied von Ludwig »nur« mit Beten und Almosen und mit der Richtigstellung von Handschriften verbracht, so entspricht dies allerdings nicht genau den historischen Thatsachen, aber unzweifelhaft ist, dass Karl noch an dem Tage vor seinem Tod an Richtigstellung der vier Texte der Evangelien gearbeitet hat.

**) Samuel Berger, De l'histoire de la Vulgate en France. Paris 1887.

***) Ep. 78. (Frob. 38; Migne 43).

†) L. Delisle, Mémoire sur l'école calligraphique de Tours au IXe siècle Paris 1885. (Ext. des Mém. de l'Acad. des Inscr. XXXII, 1.)

Die planmässige Herstellung der alten Schrift führte dazu, dass man sich sorgfältig gute alte Muster verschaffte. So hatte Lupus, Abt von Ferrières, gehört, dass der Königliche Schreiber Bertcaudus die Formen der alten Kapitalbuchstaben besass und bat sich dieselben von Einhart aus. *)

Neben der Arbeit für den täglichen Gebrauch war die Richtung der Zeit ganz besonders der Herstellung von Prachtwerken günstig. Die Prachtschrift gewann einen neuen Aufschwung. Purpurnes Pergament, Gold und Silber, Kapitalschrift, nach den besten Inschriften mit grösster Sorgfalt copiert, verschiedene Uncialformen, dazu Ornamente und Bilder, vereinigten sich nicht selten, um diese Kunstwerke mit feinem Geschmacke herzustellen. **) —

Mit Bildern geschmückte Handschriften finden in den karolinischen Büchern Erwähnung. Es handelt sich um einen Codex, aus dem von den Bilderfeinden zwei Blätter ausgerissen wurden. Nam dum nullus recipiendorum codicum vel tenuiter imagines adorare percenseat, in pluribus tamen illarum mentio quodammodo sit. Qui si omnes in quibus illarum mentio sit, comburendi sunt, multa prorsus scripturarum instrumenta peribunt. (Lib. IV. Cap. 8.)

Auch der Schmuck der Einbanddecken wird bei diesem Anlasse in Betracht gezogen. In eo denique libro, in quo duo folia ob quamdam imaginum mentionem in eorum priore synodo, quae ob abolendas imagines gesta est, praecisa fuerant, habebantur in tabulis argenteis quaedam imagines sicut in vasculis sive in pluribus rebus haberi solent, quas in secunda eorum synodo quae pro adorandis imaginibus aggregata est, mox ut Leontius a Secreta conspexit, magnum se sui erroris emolumentum invenisse putavit, eosque insignis fuisse dementiae judicavit, a quibus in eodem libro ubi imagines erant, ob imaginum

---

*) Du Chesne II. Servati Lupi Opera ed. Balazius, Par. 1664, Antv. 1710.

**) Bastard, Peintures et ornaments des Manuscrits, classés dans un ordre chronologique pour servir à l'histoire des arts du dessin depuis le 4e siècle jusqu' à la fin du 16e. Vgl. dazu L. Delisle in der Bibl. de l'école des chartes Bd. 43 u. W. Wattenbach im Neuen Archiv für Geschichte VIII. S. 449—469.

mentionem duo folia abscissa fuisse cognovit. (Lib. IV. Cap. 9.) Und auf diese Weise sei dasselbe Buch in verschiedenen Zeiträumen durch verschiedene Zufälle sowohl wegen der Erwähnung der Bilder verdorben als wegen der Bilder auf den Silbertafeln angebetet worden. Von jenen habe es die Vernichtung der Blätter ungerechterweise erlitten, von diesen sei es zur Verehrung missbraucht worden. Nunquidnam omnes libri in quibus auro argentove vel etiam quibuslibet coloribus historiae inter scripturas pictoria arte insertae sunt, quia imagines habent, aut ab illis sunt comburendi sive praecidendi, aut ab istis colendi sive adorandi? (Lib. IV. Cap. 9.) Daran knüpft der Verfasser, um seine Anschauung deutlicher zu gestalten, noch die Fragen, ob man Kleider aus Seide oder anderem Stoffe, welche dem menschlichen Gebrauche oder dem Gottesdienste dienen, deshalb vernichten oder verehren müsse, weil sie mit einigen Figuren geziert und mit Farben geschmückt sind, oder ob man Metall oder Holz, das für irgend einen Zweck geformt ist, deshalb verbrennen, zerbrechen oder verehren müsse, weil es durch Schnitzarbeit oder Guss mit Bildern geziert sei. Und dann ruft der Verfasser: Infelix mens quae semper aut in exsecrandis, aut e contrario in adorandis imaginibus aestuat. Die Stellung der karolinischen Bücher gegenüber den Bilderhandschriften ist gewiss im Principe nicht verschieden von jener, welche sie Wandgemälden gegenüber einnimmt, doch ist es unverkennbar, dass die Libri die Gefahren, welche aus dem Schmucke der Handschriften erwachsen können, mit Recht gering achten, gegenüber jenen, welche das Dasein der Wandgemälde mit sich bringt. Das Wesen der Buchmalerei kann nicht jene umfassende Beeinflussung auf die Beschauenden ausüben, schon deshalb nicht, weil Form und Material auch den gleichen Gegenstand der Darstellung niemals in derselben Wirkung erscheinen lassen würden. Mit der monumentalen Wandmalerei, welche sich in lebendige Wechselwirkung mit der Baukunst setzt, kann die bescheiden auftretende Buchmalerei nicht verglichen werden, wenn es sich — wie hier — namentlich um starke Eindrücke auf die erregbaren Sinne der »Unwissenden« handelt.

Einzelne Tituli weisen unmittelbar auf Handschriften hin.

So die Verse Alkuins für ein Evangeliar, welches Christus mit vier Aposteln und Propheten, das Lamm Gottes mit den 24 Aeltesten, die Personifikation der Erde und des Meeres und die Hand Gottes zeigt:

In fronte codicis isti versus habentur, ubi imago Christi et quattuor evangelistarum et quattuor prophetarum imagines continentur.

Ordine quadrato variis depicta figuris
Agmina sanctorum gaudia magna vident.
Ex quibus Isaias precelso dogmate fretus,
Jeremias pariter domini miracula psallunt,
Jezechihel sedemque dei describit et ista,
Et Danihel Christum narrat de monte recisum.
Humanum Christi describit Matheus ortum,
More boat Marcus frendentis voce leonis,
Mugit amore pio Lucas in carmine Christi,
Scribendo penetras caelum tu mente, Johannes.

Isti in altera pagina, ubi agnus pictus et XXIV seniores et terra et mare.

Omnia quae praesens tellus producit alendo,
Et maris haec facies limbo circumvenit amplo,
Agne, deum solio semper venerantur in alto,
Sanguine qui fuso tersisti crimina secli,
In cruce, tu Karoli detergas vulnera regis.
Cana caterva cluens vatum et venerabilis ordo,
Coetus apostolicus sertis caelestibus instans
Laudat, adorat, amat, devoto pectore timet.
Et princeps Karolus vultu speculatur aperto,
Orans, ut tecum vivat longaevus in aevum.

Item in alio loco ubi agnus solus pictus habetur:

Hunc Moyses agnum monstravi lege futurum
Cunctis pro populis perferri vulnera mortis.

Ubi dextera Christi est picta:

Dextera quae patris mundum ditione gubernat,
Et natum caelos proprium transvexit in altos *).

*) Dümmler, a. a. O. I. S. 292.

Auf Darstellungen einer Bibelhandschrift kann ein anderer titulus Alkuins »ad picturas Patriarcharum Adam, Noe und Abraham« bezogen werden, welcher einem Cyclus von Bildern aus der Genesis bis zur Verheissung an Abraham als Erläuterung diente:

Hic deus omnipotens Adam de pulvere plasmat.
Aceola hic factus paradisi primitus Adam.
Nomina pone, pater, cunctis animantibus, Adam.
Costa viri matrem pausante protulit Adam.
Hic seducta fuit mulier, seductus et Adam.
Has, cherubim, portas flammis defende beatas.
Perge foras, Adam, et felicia regna relinque.
Terra tibi tribulos pro crimine germinet, Adam.
Livor edax fratris hic justum perculit Abel.
Hic Noe dilectus domino sibi fabricat arcam.
En natat in liquidis mundi cum civibus arca.
Ecce columba pia pacis tibi portat olivam.
Alba columba redit corvo pereunte nigello.
Perge foras, educ et cuncta animalia tecum.
Est pater hic Abram patriam dimittere jussus.
Hic Sarra latitans casulae post ostia risit *).

Die litterarischen Nachweise liessen sich unschwer vermehren **), aber wir sind glücklicherweise in der Lage, die erhaltenen Werke selbst sprechen lassen zu können.

Die älteste karolingische Handschrift, welche wir in Betracht zu ziehen haben, ist das Godescalc-Evangeliar, auf Befehl Karls des Grossen und seiner Gemahlin Hildegard geschrieben. Früher im Louvre, in dem Musée des Souverains, aufbewahrt, bildet das Evangeliar jetzt einen Schatz der Pariser Nationalbibliothek. Die vortrefflich erhaltene Handschrift besteht aus purpurgefärbten Pergamentblättern, der Text ist durchwegs in Gold, die Ueberschriften sind in Silber ausgeführt. Das Evangeliarium ist in zwei Columnen geschrieben. Dem Text voran gehen sechs Miniaturen.

---

*) Dümmler, a. a. O. I. S. 346.

**) So kann z. B. ein Gedicht des Hrabanus Maurus (Piper, Monumentale Theologie S. 301) auf ein Dedikationsblatt bezogen werden.

Das Gedicht am Schlusse gibt uns über die Veranlassung dieser Abschrift, sowie über den Schreiber Auskunft. Providus ac sapiens, studiosus in arte librorum wird Karl in den Versen genannt, durch welche Godescalc seinen Namen verewigt hat. Dieses von 781 bis 783 geschriebene Werk war einst in Toulouse, im Schatze der Abtei St. Sernin, wo es als ein Geschenk Karls des Grossen galt. 1794 gelangte die bereits zur Vernichtung bestimmte Handschrift durch einen glücklichen Zufall in die Stadtbibliothek zu Toulouse; später, 1811, ging sie in den Besitz des Kaisers Napoleon über. *)

Die Wiener Hofbibliothek verwahrt ein prachtvolles Psalterium mit Goldschrift, welches dem Papste Hadrian als Geschenk von Karl gewidmet wurde und dessen Entstehung mithin zwischen 772 u. 795 fallen muss. **)

Das Evangeliarium Karls des Grossen in der k. k. Schatzkammer in Wien, die bedeutsamste Schöpfung jener Zeit, ist in der Currentschrift des 9. Jahrhunderts in Gold auf purpurgefärbtem Pergament geschrieben. Nach einer späten Sage gilt es als das Evangelium, welches Karl der Grosse in seiner Gruft auf den Knieen hielt. Die Erhaltung der Handschrift ist vortrefflich. ***)

Die Schriftzüge des Aachener Evangeliarium, im Domschatz aufbewahrt, weisen ebenfalls auf karolingischen Ursprung hin. Reich verzierte Initialbuchstaben hat es nicht aufzuweisen. Nur

*) Catel, Histoire des comtes de Tolose 1623, S. 169 ff. Millin, Magazin encyclop. 1811. III. S. 379. Fiorillo, Geschichte der zeichnenden Künste. I. S. 42. Westwood, The Evangelistarium of Charlemagne. Dibdin, Bibliographical antiquarian and picturesque tour. II. S. 372—376. Wailly, Elém. de Paléogr. II. S. 249 u. 294—297. Pottier, Willemins Monuments français inédits. Waagen, Kunstwerke und Künstler in Paris, S. 235. Pertz, Archiv der Gesellschaft für ältere deutsche Geschichtsk. VII. S. 999. Nodiér, Taylor et Cailleux, Voy. pittoresques et romantiques dans l'anc. France. I. tab. 12 ff. du Somérard, l'art au moyen âge. Serie VII. Piper, Karls des Grossen Kalendarium S. 9 ff.

**) Denis, Codic. mss. I. 54—70. Lambeck, Comment. de bibl. Caesar. Vindob. l. II. p. 262, 266.

***) Arneth, Ueber das Evangeliarium Karls des Grossen in der k. k. Schatzkammer, 13. Band der Denkschriften der Wiener Akademie. Waagen, Kunstdenkmäler in Wien. S. 409. Bock, Karls des Grossen Pfalzkapelle S. 155.

der Anfang des Evangeliums des hl. Matthäus ist mit einem besonderen Vorsatzblatt ausgezeichnet. Es hat ein tief violettes Mittelfeld, die Buchstaben sind in Gold und Silber ausgeführt. *)

An seine Seite reiht sich die Evangelienhandschrift der königlichen Bibliothek zu Brüssel (Nr. 18723).

Die städtische Bibliothek in Trier bewahrt eine Evangelienhandschrift, gestiftet von Ada, der angeblichen Schwester Karls des Grossen, den codex aureus von St. Maximin. **) Bis 1791 war die Handschrift in St. Maximin, von da wanderte sie nach Mainz, dann gelangte sie nach Paris, 1815 nach Aachen, von da an endlich nach Trier. Die Schlussschrift bringt in Kapitalen die Verse:

Hic liber est vitae paradisi quatuor amnes
Clara salutiferi pandens miracula Christi,
Quae prius ob nostram voluit fecisse salutem:
Quem devota deo jussit perscribere mater
Ada ancilla dei pulchrisque ornare metallis,
Pro qua quisque legens versus orare memento.

Als ein in die Longobardenzeit hineinragender Autographencodex, der auch kunstgeschichtlich von Wichtigkeit ist, gilt die Evangeliarhandschrift zu Cividale, vielleicht aus dem Kloster Duino bei Triest stammend. ***) Einst in Aquileja vorhanden, wird der

---

*) Bock, Karls des Grossen Pfalzkapelle, Aachen 1866. S. 61. St. Beissel, Das karolingische Evangelienbuch des Aachener Münsters in: Zeitschrift für christliche Kunst 1888. Sp. 53 ff.

**) Der Codex wird soeben von der Gesellschaft für Rhein. Geschichtskunde herausgegeben. Fischer, Beschreibung typographischer Seltenheiten und merkwürdiger Handschriften. II. S. 117 ff. Archiv für ältere deutsche Geschichtskunde VII. S. 138. Waagen, Kunstwerke und Künstler in Paris S. 210. Kugler, Kleine Schriften und Studien II. S. 337. Schnaase, Geschichte der bildenden Künste III. S. 637. Lamprecht, Initialornamentik S. 26. Woltmann, Geschichte der Malerei I. S. 203. Janitschek, Geschichte der deutschen Malerei S. 26. Reber, Kunstgeschichte des Mittelalters I. S. 217.

***) Dobrovsky, Fragmentum Pragense evangelii S. Marci vulgo autographi, Prag 1778. Laurentius a Turre, De codice evangeliario Forojuliense. Dissertatio epistolaris, Venetiis 1753 Comoretto, De codice evangeliario S. Marci, Pragae 1780. Rubeis, Monumenta eccl. Aquilejensis 1740. Blanchini Veronensis, Evangeliarium quadruplex, Romae 1784. S. DLXI—DLXXII.

grösste Theil davon heute in der Kapitelbibliothek zu Cividale, der Rest in Prag aufbewahrt. Nur einige wenige Blätter besitzt die Marciana in Venedig. Der Text der Handschrift, in Gold und Silber auf Purpurpergament geschrieben, macht die Entstehung des Evangeliariums in der Zeit Karls des Grossen zur Gewissheit.

Hieher gehört auch der Codex millenarius in der Stiftsbibliothek zu Kremsmünster. *) Er ist von Einer Hand sehr sorgfältig und zierlich geschrieben. Theils mit Gold belegte, theils bunt bemalte Buchstaben finden sich zu Anfang der vier Evangelien.

Die Vulgata A. I. 5 in der kgl. Bibliothek in Bamberg **) ist im Auftrage Alkuins geschrieben, wahrscheinlich aber erst nach seinem 804 erfolgten Tode vollendet worden. Sie ist zweifelsohne im Kloster Sankt Martin zu Tours entstanden. Die reiche Ornamentik dieser Alkuinbibel äussert sich namentlich in Randverzierungen von feinem Gold- und Silbergeriemsel; einzelne der Initialen bringen in Flecht- und Rankenwerk kunstreiche Endungen und Auswüchse, zu denen sich zuweilen auch Vögel gesellen, welche die Füllungen der Buchstaben beleben. Reich ist die Bibel auch an goldenen und silbernen Medaillons in Form antiker Münzen. Ihr eng verwandt im Stile der Initialen ist die Alkuinbibel in Zürich. ***) Sie gehörte ehemals dem Chorherrenstifte Grossmünster und befindet sich jetzt unter der Bezeichnung C. 1. in der Kantonalbibliothek. Auch die Bibel in der Vallicelliana

---

Arneth, Denkschriften der kais. Akademie der Wissensch. I. u. XIII. Bd. Eitelberger v. Edelberg, Gesammelte kunsthistorische Schriften S. 365. Janitschek, a. a. O. S. 26.

*) Hagen, Das Wirken der Benediktiner-Abtei Kremsmünster. Linz 1848. S. 27. Arneth, a. a. O. Bock, Mittheilungen der k. k. Centralkommission IV.

**) Jäck, Vollständige Beschreibung der öffentlichen Bibliothek zu Bamberg S. VII. Waagen, Kunstwerke und Künstler in Franken I. S. 91. Schnaase, a. a. O. S. 635. Woltmann, a. a. O. S. 205. Rahn, Psalterium aureum S. 7 ff. 10, 20. Janitschek, a. a. O. S. 28. Janitschek, Strassburger Festgruss an Anton Springer S. 8. Leitschuh, Aus den Schätzen der Bamberger Bibliothek. 1888.

***) Füssli's Schweizerisches Museum. Zürich 1790. S. 729 ff. G. von Wyss, Kaiser Karls des Grossen Bild am Münster in Zürich 1861. S. 5. Rahn, a. a. O. S. 7 ff.

in Rom dürfte hieher zu zählen sein, derselbe Codex, welcher vermuthlich schon im 13. Jahrhundert bei den durch Hugo von St. Caro geleiteten Emendationsarbeiten benutzt worden ist. Am Ende dieser Handschrift sind einige poetische Epigramme, wie Alkuin sie überhaupt liebte, angefügt. *)

In der Kathedrale zu Puy wird ebenfalls eine Bibel aus der karolingischen Periode aufbewahrt. **) Das Schlusswort macht es unzweifelhaft, dass sie unter den Augen und durch die Fürsorge Theodulfs ausgeführt wurde; denn die ersten Verse verkünden, dass Theodulf das Werk herstellen liess aus Liebe zum göttlichen Gebote. Auf der Vorderseite des Schlusswortes zeigt sich ein grosser Kreis auf der Fläche, von welcher sich in goldenen Majuskeln die Worte abheben: Explicit liber. Ueber diesem Kreise steht ein Distichon, in welchem sich Theodulf dem Andenken des Lesers empfiehlt. Darunter enthält ein anderes Distichon den Ausdruck der Wünsche Theodulfs für seine Mitarbeiter und einen an den Leser gerichteten Gruss. Diese Theodulfbibel zählt zu den hervorragendsten Denkmälern der Ornamentik, welche wir aus der Zeit der Karolinger besitzen. Die mit Gold und Silber ausgeführten Füllungen auf den Purpurgründen, die reichen Initialen, die Medaillons, verleihen dieser Handschrift das Anrecht auf eine eingehende Würdigung. Wie die Bibel nach Puy kam, ist noch nicht aufgeklärt, doch scheint sie sich schon 1511 im Besitze der Kathedrale befunden zu haben.

Die Pariser Nationalbibliothek besitzt eine Handschrift, (Nr. 9380 du fonds latin), welche mit dieser Theodulfbibel die auffallendste Aehnlichkeit zeigt und zwar nicht nur in der Anordnung des Textes, sondern auch in der Schrift und in der Ornamentik. Sie stammt aus St. Mesme bei Orléans. Die beiden Manuscripte haben offenbar gemeinsamen Ursprung und sind Werke einer Künstlerstätte, und zwar jener, welcher Theodulf im Anfange des 9. Jahrhunderts vorstand, und welche entweder

*) Archiv für ältere deutsche Geschichtskunde V. Samuel Berger a. a. O.

**) Ph. Hedde, Essai paléographique sur un manuscrit enrichi de tissus du IXe siècle. Au Puy 1839. Extrait des Annales de la Société d'agriculture du Puy. Bibliothèque de l'école des Chartes XL. Paris 1879.

nahe bei der Kathedrale von Orléans oder in seiner Abtei zu St. Benedikt errichtet war. Im 11. Jahrhundert befand sich die Bibel zweifelsohne im Schatze zu Orléans. Aber noch eine dritte Theodulfbibel ist der Pariser Nationalbibliothek aus Saint-Germain des Pres zugekommen (Nr. 11957 du fonds latin).

Unter den karolingischen Evangeliarien nimmt der in der Nationalbibliothek zu Paris (Nr. 8850) aufbewahrte, in der Pracht der Ausstattung mit dem Godescalc-Evangeliar wetteifernde Evangeliencodex eine hohe Stelle ein. Er stammt aus der Abtei Saint-Médard in Soissons.*) Der Codex ist in goldener Kapitalschrift in zwei Columnen geschrieben.

Von geringerer Bedeutung ist das Evangeliar des Domkapitels zu Köln, in dem sich ein Bruder Hiltfredus als Urheber nennt.

Ein anderes Evangeliar, jetzt in der Bibliothèque municipale von Abbeville, dem Soissons-Evangeliar textlich und künstlerisch innig verwandt, war im Besitz der Abtei Saint Ricquier (Centula). **) Der Ueberlieferung zufolge war es ein Geschenk des Kaisers an seinen Vertreter Angilbertus, der seit 790 an der Spitze des Klosters stand. Angilbert baute das Kloster von Grund aus neu und liess antike Säulen und Marmorstücke aus Italien kommen. Die vollendete Kirche schmückte er in glänzender Weise und liess sich die Pflege der Bibliothek angelegen sein, welche er mit 200 Büchern bereicherte.

Diesem Codex schliesst sich das Evangeliar im Britischen Museum (Harleian 2788) an ***), welches in seinen Initialen ganz ähnliche Motive aufweist, wie die Trierer Ada-Handschrift, aber diese durch kräftigere Formen und eine reichere Erfindungsgabe weit übertrifft.

Ein Codex der Pariser Nationalbibliothek 9428, der erst 1802 nach Paris ausgefolgt wurde, das Sakramentarium des Drogo,

*) Waagen, a. a. O. III S. 237. Louandre, Arts somptuaires pl. 6 & 7. Schnaase, a. a. O. S. 636. Rahn, a. a. O S. 5 ff. 19. 20. Woltmann, a. a. O. S. 203. Janitschek, Festgruss S. 9. Janitschek, Gesch. d. deutsch. Malerei S. 31.

**) Labarte, Histoire des arts industriels au moyen-âge, tom. III, S. 94. Du Somérard, a. a. O. Ser. VIII., pl. 2. Revue de l'art chretien. 1886. (Janv.)

***) H. N. Humphreys, The Illuminated books of the middle ages. London 1844. Tafel II—IV.

eines natürlichen Sohnes Karls des Grossen, der im Jahre 855 als Bischof von Metz gestorben ist, enthält in grosser Zahl farbige Initialen mit Blattwerk und Goldzierrath. *) In diesem Werke erhebt sich die karolingische Kunst zur Schilderung des Historischen, sich in breitem Strom über die Geschichten des alten und neuen Testamentes und über die Legenden der Heiligen ergiessend. Von einer Beeinflussung der Initialen durch byzantinische Motive ist auch keine Spur nachweisbar. Die in kleinstem Mafsstabe ausgeführten Darstellungen sind nur zur Belebung der grossen Initialen bestimmt.

Hieher gehört auch das im Auftrage des Kaisers zu Sankt Martin in Metz hergestellte Lothar-Evangelium (N. 266). Es ist in schöner Minuskel geschrieben. Nach der auf Bl. 2 in goldener Kapitalschrift vorangestellten Widmung wurde es auf Befehl des Kaisers Lothar von Sigilaus geschrieben (Fol. 1), mit dem Bilde desselben, auf dem Throne sitzend, sowie mit den Bildern der 4 Evangelisten geziert. Dies geschah unter seiner Regierung und bei Lebzeiten seiner Gemahlin, also zwischen 840 und 851. **)

Ein Psalter im Besitze von Mr. Ellis und White in London ***), aus der Abtei St. Hubert in den Ardennen stammend, wird durch eine Klosterchronik aus dem 12. Jahrhundert als ein Geschenk König Ludwigs des Frommen bezeichnet. Bei aller Pracht der Ausstattung besitzt er doch keinen monumentalen Charakter, wie die Foliohandschriften, welche dem Kirchendienste gewidmet waren.

Aus Metz stammt ein Missale der Pariser Nationalbibliothek †) (N. 1141), welches in seiner Ausstattung einen gewaltigen Fortschritt

---

*) Bastard, a. a. O. Trois. Livr. Didron, Ikonogr. crét. S. 88. Delisle, Cabinet II. S. 14. Cahier, Nouveaux Mélanges d'archeol. Paris 1874. S. 114. Rahn, a. a. O. S. 9, 11. Janitschek, a. a. O. S. 34.

**) Mabillon, Ann. ord. S. Benedicti II. S. 745. Baluze, Capit. reg. Francor. I. 1565. 1229—80. Bouquet VII. S. 307. Labarte, Hist. des arts III. S. 111 ff. Mabillon, De re diplom. (ed. Adimari) supplem. II. S. 51. Voyage littéraire de deux relig. Bénédictins II. S. 78.

***) Palaeogr. soc. 69, 70, 95. Springer, Die Psalterillustrationen im frühen Mittelalter S. 225. Voyage littéraire de deux relig. Bénédictins II.

†) Schnaase, a. a. O. S. 646. Janitschek, a. a. O. S. 36. Mabillon, Ann. ord. S. Bened. II. 508.

zeigt und in seinen Figuren auffallend innigen Anschluss an antike Anschauungen verräth.

Die angelsächsisch-irischen Einflüsse gelangen am stärksten in der Schule von Rheims zur Geltung.

Die Stadtbibliothek zu Epernay bewahrt ein ehemals dem Kloster Hautviller gehöriges prachtvolles Evangeliar, welches im Auftrage des Ebon, Erzbischofs von Rheims, nach Anleitung des Abtes Petrus zu Rheims 817—834 geschrieben wurde. Ludwig der Fromme berief bekanntlich seinen Milchbruder Ebo zu sich und ernannte ihn später zum Erzbischof. Diese kostbare Handschrift, welche eine Widmung in 46 leoninischen Hexametern an Ebo enthält, wurde ihm, wie es scheint, nicht wirklich überreicht, weil sie in dem Kloster Hautviller verblieb. Die Vermuthung, dass Placidus (Warin) von Corvei (826—856) der Schreiber gewesen sei, erscheint wenig haltbar, da Abt und Lehrmeister für eine Person gelten müssen, der bescheidene Schreibkünstler und Verfasser der Verse aber überhaupt nicht genannt wird. Das Evangeliar unterscheidet sich von den gleichzeitigen Werken schon wesentlich durch den leichten flotten Stil seiner Miniaturen. *)

Eine ähnliche Richtung vertritt das Loisel-Evangeliar, das Evangeliar von Blois und das Evangeliar Franz II., aus der Kirche von St. Denys, ferner das Colbert-Evangeliar, sämmtlich heute in der Pariser Nationalbibliothek. Diese Handschriften sind zumeist ihrer Kanonestafeln wegen von kunsthistorischem Interesse. **)

Die klassische Richtung vertritt am schärfsten die von Alkuin ausgegangene Schule von Tours.

Eng verwandt den Handschriften dieser Schule ist der Codex: Boetius de arithmetica in der Bamberger Bibliothek (H. J. IV. 12 ***), welcher aus dem Besitze Ottos III. stammt. Die Handschrift ist offenbar aus der Schule von Tours hervorgegangen. Bisher wurde

*) Mémoire de societé nat. des antiquaires de France 1874. S. 111 ff. Janitschek, a. a. O. S. 17. Paulin in den Comptes rendus der Academie des inscriptions et belles lettres 4. sér. t. VI. S. 97—103 a. 1878.

**) Schnaase, a. a. O. S. 646. Janitschek, a. a. O. S. 38.

***) Vgl. Friedlein in Fleckeisens neue Jahrbücher für Philologie 1867. (Bd. XCV).

sie irrthümlich als aus der Zeit Ottos III. stammend bezeichnet. So von Friedlein in seiner kritischen Ausgabe der noch vorhandenen Werke des Boetius, die 1867 in der Bibliotheca script. Graec. et Roman. erschien, so von Giesebrecht in seiner »Geschichte der deutschen Kaiserzeit«.*) Sie ist also die berühmte Handschrift, welche die Dedikationsverse zu Boetius de arithmetica enthält:

Pythagorea licet parvo cape dona libello,
Invicto pollens nomine, Caesar, avi etc.

Der Kernpunkt der Friedlein-Giesebrecht'schen Hypothese liegt darin, dass K. F. Weber in einer Kasseler Handschrift des 11. Jahrhunderts die nämlichen Verse fand, welche in unserem Boetiuscodex als Dedikationsverse verwendet sind. Aus Ottos Schreiben in der Briefsammlung Gerberts (Nr. 135) folgerte er, dass Gerbert dem Kaiser die Arithmetik des Boetius zugeschickt habe. Abgesehen davon, dass der Kaiser Otto jenen Brief geschrieben hat, der in den Versen mehrmals als König angeredet wird, erscheint es ganz unzulässig, aus diesem Schreiben zu schliessen, dass Gerbert der Dichter dieser Verse sei. Darauf ruht aber die Behauptung Giesebrechts, dass der Bamberger Codex aus der Zeit Ottos III. stamme. Mit demselben Rechte, mit welchem Weber auf Grund jener einfachen Mittheilung über den Gebrauch des Boetius die Handschrift Otto III. zuschreibt, könnte auch der Codex in Anbetracht der Thatsachen, dass Karl der Grosse besonderes Interesse an der Astronomie nahm, dass Alkuin über alle sieben freien Künste, über Grammatik, Metrik und Rhetorik geschrieben hat, dass die dritte und vierte Abtheilung seiner Schrift de dialectica, in welcher König Karl und Alkuin als Unterredner vorgeführt werden, theilweise aus Boetius entnommen sind, und dass sich der letzte Abschnitt ganz auf Boetius stützt — auf Grund dieser Thatsachen könnte der Codex mit demselben Rechte als auf Befehl Karls des Grossen geschrieben bezeichnet werden. Er ist indess wahrscheinlich für Karl den Kahlen geschrieben worden. Die Dedikationsverse zeigen goldene und

*) I. Bd. 5. Aufl. S. 885 u. 897.

silberne Buchstaben auf purpurgefärbtem Pergament. Die Initialen sind sorgfältig unter umfassender Anwendung von Gold und Silber ausgeführt. Die Züge des Geriemsels sind mit rothen Umrissen begrenzt. Die Bemalung der Thierfiguren mit Gold und Silber ist häufig. Goldene Medaillons in Form antiker Münzen mit roth gezeichneten Büsten sind auch — ähnlich wie in der Alkuinbibel — vertreten. In Bogen — ganz ähnlich den Canonestafeln — ist in übersichtlicher Weise der Inhalt der Kapitel des Werkes de arithmetica zusammengestellt.

Die sog. Alkuinbibel in London, im St. Martinskloster in Tours geschrieben, gehörte ehemals dem schweizerischen Stifte Moutiers-Grandval und wurde von J. H. von Speyr-Passavant ins Ausland verkauft. Sie enthält eine an Karl den Kahlen gerichtete Dedikation. *)

Die grösste Verwandtschaft mit ihr zeigt das hervorragendste Monument jener Zeit, die prachtvoll ausgestattete Bibel Karls des Kahlen, welche 850 von dem mächtigen Grafen Vivian, Laienabt des St. Martinsklosters in Tours, und seinen Brüdern bei einem Besuche des Frankenkönigs überreicht wurde. Später gelangte dieselbe an die Stephanskirche in Metz und von dort 1675 durch erzwungene Schenkung an Joh. Bapt. Colbert, aus dessen Bibliothek sie in die Pariser Nationalbibliothek überging. Die ersten zwei Blätter nimmt ein lateinisches Gedicht ein, in goldener rustica capitalis auf zwei Columnen von Purpur geschrieben. **)

*) Westwood, Palaeographia sacra pictoria, London 1843—45 mit Abbildungen. H. E. Gaullieur, Mémoire sur quelques livres carolins ou de l'époque carlovingienne etc. in den Mémoires de l'Institut national genevois Tom. I. Genève 1854, pag. 177 ff. Description de la Bible écrite par Alchuin de l'an 778 à 800 et offerte par lui à Charlemagne le jour de son couronnement à Rome l'an 801. Sir Fred. Madden Alchuine's Bible in the British-Museum p. 25 (abgedruckt aus Gentleman's Magazin, Oct. 1836). List of autogr. letters etc. and manusc., exhibited to the public in the department of manuscr. 1851, p. 27. Kugler, Gesch. der Malerei III, 1. 1. Aufl. S. 153. Schnaase, a. a. O. S. 625 ff. (Anm.) Woltmann, a. a. O. I. 207. Springer, die Genesisbilder in der Kunst des frühen Mittelalters. Janitschek, Strassburger Festgruss S. 8, 26.

**) Baluze, Cap. regum Franc. II. 1568—71. Montfaucon, Monuments de la monarch. fr. (1729) I. S. 302. Tab. 26. Mabillon, de re diplom. p. 365.

Aus dem Kirchenschatze von St. Denis stammt eine zweite Prachtbibel, die ebenfalls Karl dem Kahlen als König gewidmet wurde. An der Spitze stehen in zwei Columnen 108 Hexameter in goldener Schrift. Diese Bibel entstand, wie aus den einleitenden Versen hervorgeht, nach dem Tode des jüngeren Karl (von Aquitanien, gest. 29. Sept. 866) und nach der Unterwerfung Karlmanns (871). *)

Ein Sakramentarium von Autun in der Seminarbibliothek von Autun aufbewahrt, ist im Auftrage des Abtes von St. Martin in Mauresmünster um 845 geschrieben. Es zeigt grosse Aehnlichkeit mit der Bibel Karls des Kahlen und mit dem Evangeliar Lothars. **)

Die wichtigsten der nach 850 in Tours im Auftrage Karls des Kahlen entstandenen Handschriften sind ein Psalter und ein Evangeliar. Das Psalterium der Pariser Nationalbibliothek (N. 1152) in schöner Kapitalschrift in Gold auf Veranlassung Karls des Kahlen 842—869 geschrieben, trägt am Schlusse auf einem Purpurstreifen in goldener Kapitalschrift die Worte: Hic calamus facto Liuthardi fine quievit. ***)

Demselben Liuthardus vermuthlich, der dieses Gebetbuch schrieb, begegnen wir in dem 870 mit goldenen Uncialbuchstaben geschriebenen Codex aureus von St. Emmeram in Regensburg, jetzt in der k. Hof- und Staatsbibliothek in München, welcher durch Bestimmung Karls des Kahlen dem Stifte des hl. Dionysius bei Paris verehrt ward. Aus diesem Kloster wurde er durch König Arnolf (887—899) weggeführt und dem Kloster St. Emmeram zum Geschenke gemacht. Mit den übrigen Schätzen des

Tafel XI, 1. Waagen, Kunstwerke und Künstler in Paris S. 246 ff. Piper, Mythol. der chr. Kunst II. 141, 287, 630. Louandre, Les arts somptuaires. Labarte, Histoire des arts industrielles II. p. 202 ff. Schnaase, Geschichte der bildenden Künste. 2. Aufl. III. S. 643. Cahier, Nouveaux mélanges 1874. Woltmann und Woermann, Geschichte der Malerei I. S. 207. Notice des objets exposés. (Bibl. Nat.) Paris 1881. p. 41. N. 225. Rahn, a. a. O.

*) Baluze, Capit. reg. Franc. II. 1566.

**) Leopold Delisle, le Sacramentaire d'Autun. Paris 1884.

***) Waagen, a. a. O. S. 254. Labarte, Arts industr. II. Tab. 89. Rahn, a. a. O. Baluzii Cap. reg. Franc. II. 1277. Mabillon de re dipl. p. 365.

aufgehobenen Klosters kam die Handschrift nach München. Zwei Priester, die Brüder Beringarius und Liuthardus, nennen sich als Schreiber der Handschrift. *)

Geringer in der ornamentalen Ausstattung ist Karls des Kahlen Gebetbuch, ehemals im Grossmünster zu Zürich, jetzt in der kgl. Schatzkammer zu München. Es beginnt in zehn Zeilen mit goldenen Kapitalen auf purpurnem Grunde mit den Worten: »Incipit liber Orationum quem Karolus Piissimus Rex Hludovici Caesaris filius Omonimus colligere atque sibi manualem scribere jussit. — Hoc orandum est, cum de lecto vestro surrexeritis. **)

Ein in der kgl. Bibliothek zu Berlin befindlicher Psalter (Cod. theol. lat.) ist auf Befehl Ludwigs des Deutschen geschrieben worden. ***) Er enthält auf den beiden ersten Seiten in der reichen Einfassung mit goldenen Buchstaben die Worte, die noch zweimal mit Dinte dabei geschrieben stehen: Hludovico regi vita salus felicitas perpes. Das Psalterium schliesst mit Hymnen und Gebeten, darauf folgt von einer anderen, aber gleichzeitigen Hand eine Oratio ante crucem dicenda, womit das Bild des Gekreuzigten zusammenhängt. Die Kapitalbuchstaben des Psalters sind von besonderer Pracht, die Ausschmückungen der vergoldeten Buchstaben bestehen überwiegend aus Verschlingungen, die Füllungen in den Zwischenräumen der Buchstabenkörper zeigen meist Flechtwerk.

Unter den reich mit Miniaturen versehenen Handschriften der Karolinger-Periode nimmt das letzte Werk der karolingischen Zeit, die Prachtbibel von San Calisto, eine hervorragende Stelle ein. In dieser Bibel rühmt sich der Schreiber Ingobert voll Selbstgefühls: Ingobertus.. scriba fidelis graphidas Ausonios aequans superansve tenore mentis. Sie ist auf Befehl des Königs Karl (des Dicken?) angefertigt worden. Die Schrift des Textes ist Minuskel, aber

*) Sanftl, Dissert. in aureum s. evang. cod. monast. S. Emmerami 1786. S. 48. Silvestre, Nr. 93. Kugler, Kleine Schriften I. 77. Schnaase, a. a. O. Labarte, a. a. O. Louandre, a. a. O. Rahn, a. a. O. Woltmann, a. a. O. I. 207.

**) Cahier, Mélanges d'archeol. 1847—49. Rahn, Kunst und Wanderstudien 1883. Herzog in: Mittheilungen für schweizerische Alterthumskunde. 1886.

***) Wilken, Geschichte der Bibliothek zu Berlin. S. 220.

viele Namen und die Ueberschriften bestehen aus der schönsten Kapital und Uncial von verschiedenen Farben, von Gold und Silber, und von zwei verschiedenen abwechselnd gebrauchten Formen.*)

Neben diesen Werken der Hofkunst verlangen auch die Schöpfungen der St. Galler Miniaturmalerei Berücksichtigung. Der von Folchard geschriebene Psalter, von entwickelter Ornamentik und vollendeter Technik in den Initialen bietet nur in der Darstellung des Figürlichen Mangelhaftes. Unter den Bildern, welche auf hellgrünem Grunde die Rundbögen füllen, erscheinen die Halbfiguren Christi und der 11 Apostel, ein Schreiber und ihm gegenüber eine Gruppe von acht Genossen, die Einen schreibend, die Anderen meditirend oder horchend. Zwischen den Doppelbögen erscheint der Heiland abermals, links steht der Schreiber Folchardus, demüthig gebeugt, um dem Heiland ein Buch zu überreichen. Ein zweiter Mönch steht ihm gegenüber. Von den letzten Bögen enthält der eine das Bildniss Davids, wie er auf der Harfe spielend dem Volke vorangeht, der andere die von zwei Rindern gezogene Bundeslade. Das Hauptwerk der Sanct Gallischen Schule aber ist das Psalterium aureum. **) Die Ornamente, besonders die grossen Initialen, welche mit Gold auf Purpurgrund oder auch auf dem feinen Ton des Pergaments von wunderbarer Wirkung sind, wetteifern mit den figürlichen Darstellungen, welche sich durch frische Auffassung und innere Naturwahrheit auszeichnen.

Auf welch' niedriger Stufe künstlerischer Entwicklung aber die Erzeugnisse anderer, der Hofkultur fernestehender Werke sich befanden, beweisen die Darstellungen in der Wessobrunner Handschrift in München.***) Das Buch wurde um das Todesjahr Karls des Grossen geschrieben. Im Vergleiche zu den Prachtwerken karolingischer Hofkunst erscheint es unglaublich, dass diese rohen

*) Nic. Alemanni, De Later. pariet. ed. c. p. 80 ad tab. IX. Montfaucon, Monuments de la monarch. Franc. T. I. p. 175. Burmann, Thes. antiq. Ital. VIII. Westwood, The Bible of the monastery of Sanct Paul near Rome described and compared with other carlovingian manuscripts. Oxford and London 1871. Agincourt, Peint. tab. 40—45 gibt sehr ungenügende Abbildungen.

**) J. R. Rahn, Das Psalterium aureum. St. Gallen 1878.

***) Berthold Riehl, Zur Bayrischen Kunstgeschichte. I. Die ältesten Denkmale der Malerei. 1885. S. 8 ff.

Federzeichnungen gleichzeitig mit jenen Handschriften entstanden sind. Und nicht viel fortgeschrittener zeigen sich die bald nach der Mitte des 9. Jahrhunderts ausgeführten Darstellungen in der Handschrift des Heliant Gottfrieds von Weissenburg in der Wiener Hofbibliothek. Von abschreckender Rohheit sind die Bilder im sog. Scheftlarer Evangeliar in der Münchner Bibliothek. Und dieses Buch ist während der Glanzzeit karolingischer Malerei, unter Karl dem Kahlen, entstanden und zwar nicht in einem weltabgeschlossenen Kloster, sondern an dem Bischofssitze zu Freising auf Veranlassung des Bischofs Anno (854—75).

Wir haben aber in diesen Werken die ersten schüchternen Aeusserungen einer lebensvollen volksthümlichen Kunst zu erblicken, die am besten die Entwicklung eines nationalen Stiles vorbereiten konnte.